
UNIVERSITY OF TORONTO DUPL
3 1761 00355726 1







Aus der
Frankfurter Theaterchronik



Aus der
Frankfurter Theaterchronik

(1889—1907)

von

Fedor Mamroth

Zweiter Band

1900—1907



Egon Fleischel & Co.
Berlin
1908

1900

3. Februar.

Ibsens neues Werk: „Wenn wir Toten erwachen" ist heut auch in Frankfurt zur Aufführung gelangt. Es war ein ernster Abend, der in manchen Augenblicken den Zuhörer bis zum Feierlichen emportrug. Nachdenklich und mit aufgestörtem Gefühl folgte man dem Gang des Dramas, der nicht allzu behende ist, und willig, oft mit angehaltenem Atem ließ man sich von des Dichters Rede umklammern, von jener merkwürdigen Sprache, die Ibsen geschaffen hat und in der die Worte mit der fast pedantisch wirkenden Art ihrer Anordnung und Wiederholung gleich den Rädern eines Uhrwerks sicher eins ins andere greifen.

Den Sinn der Dichtung auszulösen, haben bereits so viele und so scharfsinnige Köpfe unternommen, daß man nicht ohne Scheu der Nötigung folgt, zu den tausend vorhandenen Deutungen eine tausendundeinste beizusteuern. Wir begreifen, daß ein so klarer und gerader Geist wie der Tolstois vor der Art Ibsens wie vor einer verriegelten Tür steht; wir begreifen den Mißmut derer, die von jedem Denker erwarten, daß er sich ausspreche, und nicht, daß er sich verstecke; die in der Dichtung Aufschlüsse, aber keine Rätsel suchen und die schon murrten, als der alternde Magus in seinen Werken Ungewöhnliches, nicht Unfaßliches häufte. Allein wenn Irgendeiner unter den Führenden der Zeit fordern darf, daß auf den stillen und dunklen Pfaden, die er einschlägt, forschende Verehrung ihm emsig folge, so ist es dieser große Befreier. Und deshalb werden wir uns nicht nur begnügen dürfen, ihn zu lieben, sondern uns auch bemühen müssen, ihn zu verstehen.

Wir sind zu allererst des Glaubens, daß dieses neue Drama, dem die Bezeichnung „Epilog“ mitgegeben worden, das persönlichste von allen Werken Ibsens ist und daß der Dichter in ihm nicht eine Bilanz seines Schaffens aufstellt, sondern daß er darin die Summe seines Lebens zieht. Wie dieses Bekenntnis entstanden, denken wir uns etwa so:

In seiner Heimat, in der er fremd geworden, weil er so lange fortgewesen, in jener seltsamen Stadt, „die keiner verläßt, ehe sie ihn gezeichnet hat,“ an einem der nordischen Frühlingstage, die in ihrer herben Schöne den südlichen Lenz überbieten, auf einem Spaziergang am Strande vielleicht, erwachte der Dichter zur hellsten Einsicht in den Wert des Daseins. Ihm zur Seite glänzte das Meer und rauschte das Lied der Ewigkeit. Und vor ihm wandelte engverschlungen ein Liebespaar und flüsterte ein anderes Lied der Ewigkeit, und da kam über den Einsamen urplötzlich ein heißes Leid, das, aus tiefster Seele emporquellend, ihm das Herz verbrannte. Und er begann hastig seine Habe zu zählen, zunächst seine Tage. Ach, wie waren sie verhallt und verronnen, und nur eine Handvoll noch blickte finster von ferne! Und er begann seinen Ruhm zu zählen, Barren um Barren. Wie das schimmerte und funkelte, aber ihn fror dabei, und achtlos warf er die kostbare Bürde von sich. Und er begann sein Glück zu zählen, und er scharrte gierig wie ein Geizhals alles zusammen, was an Glück in seiner Erinnerung lag, und da fand er, daß alles leer und sein Herz bettelarm war. Die Wogen rauschten, die Liebe flüsterte, der Frühling leuchtete, und am Strande stand der Greis, verhüllte sein Haupt und weinte, denn er hatte erkannt, daß er länger als siebzig Jahre hindurch tot gewesen und daß er erst zum Leben erwachte, als es zu spät war. Und dann ging er heim und schuf die Dichtung, die von „uns Toten“ handelt, die eine Torenbeichte und eine Le-

bensklage ist, ein sehnsüchtiges Verlangen nach der „Sommernacht in den Bergen", nach der Herrlichkeit der Welt, die ihm für immer erloschen ist.

Um aus dem Bereich des Persönlichen zur Vorlage überzugehen: Wie um Himmels willen erklärt es sich, daß das reiche Leben des berühmten Bildhauers Arnold Rubek, der dieser Dichtung Held ist, so ganz und gar in die Irre gegangen war? Eine naheliegende Erwägung lehrt uns, daß die wenigsten Menschen leben. daß vielmehr die meisten gelebt werden. Dies soll heißen, daß über fast allen eine Macht ist, die sie hemmt und knebelt, zerreibt und tötet, die ihnen einen Willen aufzwingt, der nicht der ihre ist, die sie auf einen Weg stellt, den sie aus freien Stücken niemals betreten würden, die sie Zielen zupeitscht, vor denen ihre Seele erzittert. Der Arme ist der Sklave der Not, der Reiche der Sklave der Pflicht, der Dumme der Sklave des Wahns, der Kluge der Sklave der Furcht. Und jene endlich, die königlichen Geblüts sind, die Dichter, die Denker, die Künstler, sind Sklaven ihres Genius. Sie haben ihre Gedanken, aber in noch weit stärkerem Maße haben ihre Gedanken sie, halten sie fest, quälen ihr Gemüt, verdüstern ihre Tage und ersticken ihre Lebensfreude; denn auch die hohe Kunst wird nur unter Schmerzen geboren.

Auf solche Weise hat Rubek-Ibsen, von seinen Ideen besessen, rastlos geformt und geschaffen. Das Leben umdrängte ihn, rief ihn, warb um ihn, und er merkte es nicht. Die Liebe streckte verlangend ihren Arm nach ihm aus, und er begehrte sie nicht. Was konnte auch an all dem Flüchtigen liegen, da leidenschaftliches Sichmühen den Erfolg, dieser den Ruhm und der Ruhm das Glück zu verheißen schien? Und so stieß er das Leben und die Liebe von sich, und was er für Glück gehalten, war ein dürrer Kranz, der raschelnd in Staub zerfiel.

Als Rubek aus seiner Totenstarre aufschreckt, findet er sich an der Seite einer Frau, mit der nichts Innerliches ihn verbindet und deren animalisches Verlangen nach Leben ihn abstößt. Und inmitten dieses furchtbaren Erwachens trifft er Irene wieder, sein Modell von einst, die Frau, die seinen Ruhm mitgeschaffen, die für ihn Jugend, Schönheit und Größe gewesen, die ihn geliebt, ihn begehrt und auf ihn gewartet hat, und die von ihm verschmäht und verstoßen worden. Die Sehnsucht des Künstlers ist das Werk, die Sehnsucht des Weibes ist das Kind. Und da jedes ein anderes begehrte, konnten sie sich im entscheidenden Moment nicht finden, und daran sind beide zugrunde gegangen. Dort, wo Plato im „Gastmahl" beschreibt, wie Zeus die dreigeschlechtigen Menschen auseinanderschneidet, schildert er auch, wie jedes nach seiner anderen Hälfte verlangt, wie sie sich leidenschaftlich suchen und sich brünstig umfassen. Solche Hälften sind Rubek und Irene, von der Natur bestimmt, sich zu finden und zu verschmelzen. Aber der Zwang der Idee schlug den Künstler mit Blindheit, und während andere ihr ganzes Leben lang auf das Leben lauern, um es ja nicht zu verpassen, hat Rubek nicht einmal eine Ahnung davon, daß das, was mit Irene von ihm ging, eben sein Leben war.

Verschmähte Liebe — erstickter Lebensinstinkt. Es liegt wie Mord in der Luft, und das Ungeborene heischt um Rache. Irene ist keine Tote, wie Rubek tot ist, der niemals gelebt, sondern eine Gestorbene, die an dem Mann, den sie liebte, sich verzehrt hat. Und der Tod geht ihr sichtbar zur Seite, denn wir wüßten nicht, wie die geheimnisvolle Krankenschwester, die Irene hütet, anders zu begreifen wäre, als unter der Annahme, der Dichter habe in dieser finstern Gestalt die Schrecken der Vernichtung personifizieren wollen.

In der ergreifenden Auseinandersetzung mit

Irene enthüllt sich dem Künstler die ganze Schwere seines Verschuldens. O, über die Qual der Reue, die sein Herz zerfleischt, o, über die verzweifelte Sehnsucht, die erzwingen will, was unerreichbar, die erraffen will, was unwiederbringlich ist! Noch einmal jung sein, noch einmal den Weg hinauf zur Höhe finden, noch einmal lieben können, auslöschen, was geschehen, gutmachen, was verfehlt, und leben, leben, leben! Aber diese beiden armen, halben Seelen haben sich zu spät gefunden. Für sie gibt es nur noch eine letzte Auferstehung: hoch über allem Erdendunkel, auf dem Berge der Verheißung, im Sonnenaufgang, vereint in Schönheit zu sterben! —

So etwa stellt sich uns der Hauptsinn der Dichtung dar, dieser trostlosen Konfession eines ruhmgekrönten Mannes, an dem, während er im Starrkrampf seiner Ideen lag, das Leben jauchzend vorbeizog. In einer Menge von Nebenzügen — „Seitenketten“ könnte man sie nach dem Vorgang der chemischen Medizin nennen, — strahlen Ibsens Gedanken nach allen Richtungen hin aus. Sie scheinen mit der Handlung selbst nicht immer im engsten Zusammenhang zu stehen, sind aber sicher so wohl erwogen, daß es nur an uns liegt, wenn wir mitunter außerstande sind, sie auf das Ganze zu beziehen. Sie alle herauszunehmen und sinngerecht zu verknüpfen, vermöchte wohl nur einer: ja, wenn Henrik Ibsen einmal über Ibsen schreiben wollte! —

Die Frankfurter Aufführung bemühte sich, in fast allen wichtigen Punkten mit Erfolg die dramatische Form des Werkes herauszuarbeiten. In großen, klaren Linien zeichnete Herr Bauer das Bild des Helden. Er hatte sich einen Segantini-Kopf, etwas angegraut und verdüstert, zurechtgemacht, und faßte seine Rede in einen Ton von weicher und müder Herzlichkeit, der vom ersten Anfang an wärmte und festhielt. Man kann von dieser schönen, durch-

dachten Leistung nichts Besseres sagen, als daß man zugesteht, wie gern man ihr glaubte. Erhellt und gehoben wurde sie durch die Kunst, die Fräulein Triesch für die Gestalt der Irene aufbot. Über alles hinauswachsend, was sie bisher geschaffen, zeigte sie sich hier in einem so beflügelten Aufschwung ihres Talents, daß wir diese Darstellerin überzeugter als je zuvor, für die große Hoffnung der deutschen Schauspielkunst halten. Nie war sie einfacher, nie rührender, nie hat sie mit halben Lauten, mit kleinen, fast schüchternen Gebärden tiefer gewirkt als heute. Und während die Irene des Buchs neben dem Helden nahezu wesenlos erscheint, so daß man sich vergeblich bemüht, für sie eine Gestalt zu erdenken, stand sie heut, wirklich und lebendig geworden, manchmal überragend, ja, selbst das stärkste Licht der Dichtung stellenweise auf sich lenkend, vor den Augen des bewegten Zuhörers.

7. Februar.

Eine furchtbare Gefahr bedräut das deutsche Bürgerhaus. Der Nietzscheanismus oder der Individualismus oder der Egoismus oder sonst ein „Ismus“, unter dem man die Gärungsgedanken der Gegenwart begreift, ist zersetzend in die Familie gedrungen — in die deutsche Familie, deren Ruhm zu verkünden die Kunst Th. Th. Heines nicht müde wird. Schon beginnen allenthalben die Sekundaner, — man bedenke: nicht die Primaner, die doch das Einjährig-Freiwilligen-Zeugnis in der Tasche haben, nein, die Sekundaner, — ihre Menschenrechte zu fordern; schon begehren auch sie die Freiheit, sich auszuleben und da Goethe gern „gekneipt“ habe, wollen auch sie ungehindert „kneipen“ dürfen. Noch schlimmer steht es um die erwachsenen Söhne. Da ist beispielsweise der

Doktor Hermann Kröger, ein junger Arzt, der seine Studien auf außergewöhnlich glänzende Art beschlossen hat: es ist ihm gelungen, den Bazillus des Scharlachfiebers zu entdecken. Nun sollte man glauben, der junge Forscher würde, angespornt durch einen derartigen Erfolg, seine Arbeiten mit verdoppeltem Eifer fortsetzen. Aber weit gefehlt: ein Freund, Erich Goßler, der Übermensch, der die moderne Skepsis verficht und sie bei andern in Leben umzusetzen versucht, hat den Arzt so sehr von der Wertlosigkeit alles menschlichen Strebens überzeugt, daß dieser fest entschlossen ist, seine Studien aufzugeben und, anstatt fortzuarbeiten, wagemutig das weite „Lebensmeer zu befahren". Es ist ein Glück, daß der junge Mann in der Wahl seiner Eltern vorsichtig gewesen, denn sein Vater ist, wie der Theaterzettel verrät, Bureauvorsteher, und wie jeder weiß, sind die Bureauvorsteher in Deutschland Leute, die so heidenmäßig viel Geld haben, daß ihre Söhne sich jede Extravaganz erlauben dürfen. Alles würde demnach so verlaufen, wie der Dämon Erich Goßler plant, wenn nicht zur rechten Zeit der gute Engel eingriffe, die Blumenmalerin Clara Hendrichs, der es mit Hilfe ihres gesunden Menschenverstandes gelingt, nicht nur die ganze Verlogenheit von Goßlers Ideen aufzudecken und Hermann aus den Klauen seines Verführers zu befreien, sondern billigerweise auch den Jugendfreund als Gatten heimzuführen. Der moderne Geist ist somit glücklich aufs Haupt geschlagen, der Sekundaner macht wieder bereitwillig seine Schularbeiten, der junge Arzt wird sich weiter für die leidende Menschheit abmühen, und die bürgerliche Familie kann unbekümmert, wie sonst, der Ausübung aller erdenklichen Tugenden leben.

„Jugend von heute" heißt das Lustspiel, dem wir diese Fabel entnehmen und das von seinem Verfasser, Otto Ernst, eine „deutsche Komödie" be-

nannt wird. Man sieht wohl schon aus unserer kurzen Inhaltsangabe, worin die Sünde des Stückes liegt: in der Hervorkehrung einer scharfen Tendenz nach einer Richtung hin, die zu Mißverständnissen Anlaß geben muß. Tatsächlich beklagt sich Herr Ernst öffentlich aufs bitterste: seine Kritiker, die diese Komödie für einen Vorstoß gegen die moderne Kunst halten, verstünden ihn nicht. Das ist schlimm für die Kritiker, aber auch nicht gut für den Verfasser, der mit der Zeit vielleicht doch einsehen dürfte, daß die Schuld an diesem Irrtum ein wenig bei ihm selber liegt. Leider gehören auch wir zu denen, die Herrn Ernst mißverstehen, und zwar aus folgender Erwägung:

Die Satire, die strafende oder die lachende, ist die Waffe der klugen Schwäche gegen ein Übermaß von Unvernunft, Unrecht, Untat, Unsitte. Das Mächtige hat andere Waffen, bedarf keines Aufwands an Geist, bemüht sich nicht zu spotten, sondern schlägt nieder. Es gibt keine Argumentation, die einleuchtender wäre als diese. Das Bedrängte hat Schützer nötig, das Siegreiche Schmeichler. Auf seiten der Gewalt steht der Höfling, der seinen Vorteil sucht, auf seiten der Ohnmacht steht der Dichter, der seinem Herzen folgt. Wägt man nun ab, welche von beiden Parteien die stärkere, welche von ihnen die bessere ist: das Philistertum, das satt und leer in seiner hundertfach ummauerten Burg schlummert, oder die wenigen Erweckten, die den Geist der neuen Zeit, mag er sich noch so befremdend ankündigen, erkennen und hegen, so wird man finden, daß sich das Stück des Herrn Ernst mit oder ohne Absicht auf die falsche Seite gestellt hat. Denn die Verirrung, die der moderne Geist wie alles Neue in einigen jugendlichen Köpfen anrichtet, ist noch kein ausreichender Grund dafür, den Geist selber zu verspotten. Diesen Eindruck aber empfängt man von der Komödie, und der Verfasser darf noch so eifrig

auf seine Unbescholtenheit pochen und noch so nachdrücklich beteuern, er habe nur einzelnes persiflieren wollen — in seiner Satire liegt etwas, was das Ganze verunglimpft. Aus einem ähnlichen Grunde konnte man einstens einem Swift vorwerfen, seine Peitsche sei zu lang gewesen: sie habe nur nach der Kirche schlagen wollen, habe aber dabei auch Gott getroffen.

Das neue Stück ist übrigens durchaus kein Blattschuß ins Leben, sondern der Schuß nach einer Scheibe, die man bemalt, wie man will, und aufstellt, wo man will. Je mehr man übertreibt, um so leichter hat es die Hausbackenheit, bedürfnislose Zuhörer für sich zu gewinnen. Und wenn der Verfasser seinem Erich Goßler oder dessen Gesinnungsgenossen Egon Wolf die dreistesten Lästerungen jedes befestigten Ruhms freigiebig in den Mund legt, wenn er sie zum Beispiel Schiller einen „Blechkopp" und einen „Idioten" nennen läßt, so darf die großartig überlegene Clara Hendrichs allseitiger Zustimmung sicher sein, indem sie gelegentlich bemerkt: „Diese beiden Übermenschen sind zwei Ekel!"

Nun könnte eine schlechte Satire noch immer ein gutes Drama abgeben. Allein auch in diesem Belang vermag das grobschlächtige Stück nur wenig zu seinen Gunsten anzuführen. Alle Sorten Possenhaftigkeit mischen sich in der „deutschen Komödie" des Herrn Ernst. Die Vorgänge sind grotesk oder theatralisch, die Menschen mehr lächerlich als komisch. Der Held, Herr Doktor Kröger, ist ein Schaf oberster Ordnung, ein wahres Merino, nicht bloß eins in Clara Hendrichs kosendem Sinne, und der Zuhörer, der trotz der Redseligkeit der Motivierung dahintergekommen wäre, wie eigentlich der leidenschaftliche Kampf Erich Goßlers um die Seele seines Freundes zu verstehen sei, würde uns durch Mitteilung seiner Weisheit zu unauslöschlichem Dank

verpflichten. Noch bedeutend dunkler aber ist uns die Rubrizierung dieser kleinen Sammlung karikierter Gestalten unter dem generalisierenden Titel: „Jugend von heute.“ Das Beste an der Novität ist noch der Dialog; er ist wohl langatmig, manchmal ziellos und in der Führung dilettantisch, aber doch immer lebendig, und eine Stelle trifft eine bösartige Erscheinung der Zeit mit solcher Schärfe, daß sie eine wörtliche Wiedergabe verdient. Erichs Freund, der skrupellose Egon Wolf, plant ein literarisches Unternehmen, dessen Tendenz aus folgendem Dialog klar wird:

Erich: Also Sie wollen eine „Wochenschrift“ gründen, Wolf.

Egon: Ja, ich stehe schon in Unterhandlung mit einem Verleger.

Erich: So. In welcher Art denn? So etwas Reinigendes, wie?

Egon: Das weiß ich selbst noch nicht. Etwas Anderes — Verblüffendes vor allen Dingen. Verwegen aristokratisch! Ich werde vor allen Dingen immer den Standpunkt einnehmen, den keiner erwartet. Ich werde immer mit der kleinsten Minorität gehen.

Erich: Hm. Ja — das ist wenigstens ebenso blödsinnig wie das Gegenteil.

Egon: Blödsinnig?

Erich: Und dann ist es modern.

Egon: Das mein' ich.

Erich: Gewiß. Sie werden viele Abonnenten haben. Die Majoritäten haben das ganz gern. Die Rhinozerosse haben es gern, wenn man ihnen die Haut mit einem gespalteten Rohre kratzt.

Egon: Verblüffend — das ist die Hauptsache. Und mit souveräner Frechheit geschrieben. Fühlung mit einem Minister hab ich schon. Da ist noch was zu machen; meinen Sie nicht auch?

Erich: Gewiß.

Egon: Nehmen wir mal einen bestimmten Fall. Ich denke da zum Beispiel an die Schutzleute, die da kürzlich sogenannte anständige Damen verhaftet haben, so daß der sogenannte „Sturm der Entrüstung“ durch den deutschen Blätterwald rauschte — da würde ich zum Beispiel — die Partei der Polizei ergreifen . . . .

In dieser ergötzlichen Charakteristik sind, wie uns scheint, die Egon Wolfs rings umher jetzt und in der Zukunft photographisch getreu festgehalten.

17. Februar.

Scribes Lustspiel „Ein Glas Wasser“ gehört zu den Meister- und Musikstücken einer veralteten Theaterkunst. Wer sich für die Technik des Dramas interessiert, wird kaum an einem anderen Beispiel so gut wie an diesem die schöpferische Art studieren können, wie hier alles auf das sorgfältigste bedacht und bemessen ist, wie der Vorgang sich mit anscheinender Selbstverständlichkeit entwickelt, wie er manchmal stillsteht, um Überraschungen vorzubereiten, zurückgeht, um die Neugierde zu vergrößern und wie auch das Nebensächlichste in dieser sinn- und planvollen Anlage seinen bestimmtesten Zweck hat.

Es ist ein Eigenes um diese Technik der Bühne. Als Sardou, ihr oberster Hexenmeister, mit seinem ersten Lustspiel Schiffbruch gelitten, nahm er das „Glas Wasser“ vor und lernte aus ihm mit Luchsaugen. Nirgends hatte man den kunstreichen Bau eines Theaterstücks so bewußt gepflegt, nirgends war er so sehr Tradition geworden wie bei den Franzosen. Aber in jeder Entwicklungsreihe vollzieht sich das gleiche Gesetz: wo die Form die höchste Vervollkommnung erfahren, erstarrt der Inhalt. Daraus ergibt sich das ewige Widerspiel zwischen denen, die nur auf das Geheiß der Regel horchen, und den andern, die jede Schule verlachen. Gewöhnlich sind jene die Alten, diese die Jungen, allein es ist kaum zu bezweifeln, daß die Jungen, wenn man ihnen nur Zeit genug läßt, sich früher oder später entschließen, ebenfalls altzuwerden. Und beide Lager sind allemal gleich sehr im Recht wie im Unrecht. Gewiß, die

Kunst muß sich mit Leben durchdringen, aber ohne Form kann die Kunst nicht leben. Das bauende Geschlecht, das nur auf die Form achtet, ist greisenhaft, das niederreißende, das nur nach Inhalt trachtet, ist leicht barbarisch. Ist die Zeit des Kampfes vorüber, so pflegen sie sich auf halbem Wege zu begegnen und voneinander zu lernen, denn mit einem Male entdeckt jedes an dem Gegner Vorzüge, die man vorher auf Tod und Leben bestritten hatte. In der Resultierenden dieses Kräfte-Parallelogramms bewegt sich der endgültige Voranschritt jeder Kultur.

Als das deutsche Drama das Leben entdeckte, konnte es die Schulregeln leicht verlassen, da es nie welche gehabt hat. Jetzt aber, da die wenigen vorhandenen Begabungen, mit Gerhart Hauptmann an der Spitze, die Unmöglichkeit nachgewiesen haben, ohne Form weiter zu gelangen, wird man bald dahinter kommen, daß alles davon abhängt, für den neuen Inhalt die schulgerechte Form zu finden.

Ähnlich wird sich der Fortgangs-Prozeß in Frankreich abspielen, nur daß man dort die alterprobten Regeln mit dem neuen Inhalt verschmelzen muß. Hat bei unsern Nachbarn, deren Bühne seit langem brachliegt, der Einbruch der neuen Literaturströmung nicht allzuviel zerstört, so wird man, ohne sich Prophetengaben anzumaßen, voraussetzen dürfen, daß sie, die Franzosen, eben weil bei ihnen die Dramen-Technik seit Jahrhunderten gepflegt worden, allmählich wieder die Führung auf dem Gebiet des Theaters übernehmen werden.

Dann wird man hoffentlich von der Bühne herab auch wieder hören, wie Leute, die Geist haben, miteinander verkehren. Dann wird es wieder einen Dialog geben, nicht immer bloß das widerwärtige Dialekt-, Hinterhaus- und Kneipen-Geschwätz, das jetzt alles beherrscht. Wenn das Drama ein Spiegelbild der Wirklichkeit ist, dann darf man wohl an-

nehmen, daß die Wirklichkeit nicht bloß die Welt der Bauern, der Kleinbürger und der Proletarier ist, sondern daß es darin zuweilen auch ganz „gebildet“ zugeht.

Haben wir uns von Scribes Lustspiel zu weit entfernt? Im Gegenteil, wir sind ihm ganz nahe geblieben und können feststellen, daß das Stück bei seiner heutigen Aufführung eine leidliche Figur machte. Es ist so, wie man von einer Matrone sagt: sie sieht für ihre Jahre noch recht gut aus. Das Lustspiel, das bloß Rollen enthält, nicht Menschen zeigt, bietet der Darstellung keine Schwierigkeiten, es sei denn, daß die hier benützte Verdeutschung mit ihren schrecklichen Partizipialkonstruktionen an das Gedächtnis der Künstler größere Anforderungen stellt. Den prätentiösen Ton, den die Partie der Herzogin von Marlborough verlangt, trifft Fräulein Boch mit verständnisvoller Sicherheit. Fräulein Pollner als Königin fand sich mit ihrer Aufgabe von dem Moment an zurecht, da sie aktiver zu werden beginnt. Die Abigail verträgt und fordert mehr Munterkeit, als Fräulein Irmen für sie aufzubieten vermag, der Masham mehr Frische und Haltung, als Herr Fricke ihm zuführt. Herr Bauer spielte den Bolingbroke, für unsern Geschmack zu beweglich, zu ungeniert, zu sehr im Stil des unwiderstehlichen Bonvivants, der überdies aus der Kenntnis des Stückes im voraus weiß, daß er alle seine Widersacher besiegen wird. Wir haben im Theater oft die Beobachtung gemacht, daß Schauspieler, die, dem Zeitkostüm entsprechend, lange Spitzen-Manschetten tragen, sich davon zu übertriebener Gestikulation verleiten lassen. Dies war auch heute bei Bolingbroke der Fall. Er spielte allen Partnern zu nahe, selbst mit der Königin zu vertraulich und benahm dadurch dem Zuschauer viel von dem Eindruck, daß man sich bei Hofe befinde. Das Publikum amüsierte sich und bezeugte das durch

lebhaften Beifall . . . Auf Scribes prächtigem Landhaus in Séricourt stand die Inschrift:

„Le théâtre a payé cet asyle champêtre;
Vous qui passez, merci! je vous le dois peut-être!“

3. März.

Der Schriftsteller Ludwig Gerbot, der Held des dreiaktigen Dramas „Kain“ von Ernst Prange, das heute zur Aufführung gelangte, lebt in der Art John Gabriel Borkmans seit langen Jahren abseits von den Menschen. Dabei ist ein Unterschied: er hat die Welt gemieden, nicht diese ihn. Er wird von einer Erinnerung bedrückt und von einer Hoffnung gehoben. Ludwig Gerbot besaß einen Bruder, der, begabter und glücklicher als er, gleiche literarische Ziele verfolgt hatte. Dieser Mann, Bruder und Nebenbuhler zugleich, ist auf einer Gebirgswanderung an Ludwigs Seite durch einen Sturz vom Felsen umgekommen.

Unter dem Eindruck dieses Geschehnisses beginnt Gerbot jede Berührung mit der Außenwelt zu meiden. Seine Frau und seine Tochter leben bei ihm, nicht mit ihm. Für ihn gibt es nur noch eine einzige Aufgabe: die Vollendung einer Dichtung, eines Dramas, das „Kain“ heißen, eines unsterblichen Meisterwerks, von dem die Welt sprechen wird.

Die trüben Tage, die über die kleine Familie hinschleichen, werden zu Beginn des Stücks durch die Ankunft eines Gastes unterbrochen. Walter Gerbot, der Sohn des Verunglückten, betritt nach zwölfjähriger Abwesenheit das Haus seines Oheims. Mit dem Erscheinen dieser Person, die zu den verschiedensten Aussprachen Anlaß gibt, setzt sich der Mechanismus des Dramas allmählich in Bewegung. Wir erfahren jetzt, was schon die Exposition vermuten

ließ: daß Ludwig Gerbot seinen Bruder gehaßt hat, weil dieser ihm an Talent überlegen gewesen und daß selbst das Andenken des Toten ihn mit neidvoller Eifersucht quält. Weiter stellt sich heraus: die unsterbliche Dichtung „Kain“ (von der sehr viel gesprochen wird und aus der man schließlich ein recht sterbliches Zitat zum besten gibt), stammt gar nicht von Ludwig Gerbot, sondern ist ein Werk des unglücklichen Bruders. Ludwig läßt sich zwar von seiner Frau bestimmen, auf seinen ehrgeizigen Anschlag zu verzichten und die Autorschaft des andern anzuerkennen; aber niemand, der Kain ist, vermag sich zu ändern. Seiner Lebenslüge beraubt, verfällt Gerbot in offenen Wahnsinn, und in diesem Zustand verrät er, daß er es gewesen, der den Bruder in den Abgrund gestoßen. Schließlich erfahren wir, daß der Held des Stückes wahrscheinlich schon lange vor dieser Tat irrsinnig war, und lernen einsehen, daß die ganze Dichtung uns nichts weiter angeht, denn ein Drama kann das Geschick seines Helden zu pathologischen Zuständen hinführen, darf aber nie und nimmer darauf beruhen wollen. —

Der Verfasser ist in diesem Stück bei keinem Geringeren als Ibsen in die Schule gegangen. Die äußere Kunst des Norwegers hat er mit Eifer studiert und mit Geschick verwendet: seine Form, zu sprechen, seine Art, die vorgeführten Menschen zu verinnerlichen, sein Bestreben, den Vorgang aus dieser besonderen Innerlichkeit herauszuentwickeln. Im ganzen jedoch wird von dieser Arbeit zu sagen sein: man stellt sich nicht ungestraft neben Henrik Ibsen. Denn da in „Kain“ alle jene weiten Perspektiven fehlen, die in den Dramen des Norwegers den Blick von den Personen und ihren Schicksalen ins Ferne und Ewige lenken, wird die Kunst in dem neuen Stück zu einem artigen Futteral mit einem höchst fragwürdigen Inhalt.

2. April.

Herr Adolf Hamm, dessen Jubiläum heut festlich begangen wurde, gehört zu den bewährtesten und verläßlichsten Kräften aus dem wichtigen Künstlerbereich der zweiten Violinen. Seine Art ist verstandesmäßig, spröde, berechnend, und in Rollen, die sich in diese Art besonders schicken, wie beispielsweise die des Wirts in „Minna von Barnhelm", leistet er direkt Vorzügliches. Er ist ein sehr gewandter Sprecher und versteht sich gut auf die Eindringlichkeit der Rede, deren Sinn er jederzeit richtig erfaßt und scharf heraushebt.

In der Regel auf Nebenpartieen verwiesen, weiß er sich auch in kleinen Aufgaben zur Geltung zu bringen, und man sieht ihn immer gern auf der Bühne, weil die ruhige Sicherheit seiner Kunst dem Zuschauer behaglich ist. Heut, an seinem Ehrentage, brauchte Herr Hamm keine Episode zu spielen; er durfte als Darsteller und Jubilar in den Mittelpunkt der Szene treten und als Gottlieb Weigelt in „Mein Leopold" die Teilnahme des äußerst empfänglichen Publikums in einer führenden Rolle in Anspruch nehmen. Daß Herr Hamm nebenbei auch ein guter Kamerad ist, zeigte die Bereitwilligkeit, mit der die Kollegen vom Schauspiel und der Oper der Vorstellung ihre Mitwirkung liehen. Herr Barthel gab den Werkführer und sang sein Couplet mit überraschend schöner Stimme, Herr Bauer spielte den Komponisten Mehlmeyer, Herr Diegelmann den Unteroffizier, Fräulein Schacko sang und spielte die Soubretten-Partie des Stücks, alle, ebenso wie die übrigen Mitwirkenden, unter schallendem Applaus.

26. April.

Man gab Arthur W. Pineros vieraktiges Schauspiel „La seconda moglie“. Es ist französisches Theater in diesem englischen Stück: Geist des jüngeren Dumas mit der strafferen Handlung Sardous, dessen „Fernande“ nicht im Stoff, wohl aber durch gewisse Nebenzüge mit der „Second Mrs. Tanqueray“ verknüpft ist. Dort wie hier bildet beispielsweise ein Brief, der die Geständnisse einer Frau enthält und der in einem entscheidenden Augenblick nicht zur Kenntnis des Adressaten kommt, den äußeren Anlaß für die Möglichkeit des ganzen Konflikts.

Mr. Tanqueray hat als verwitweter Vierziger und Vater einer erwachsenen Tochter, die im Kloster lebt, eines jener half-cast-Mädchen geheiratet, die sich sonst zu verehelichen pflegen, ohne auf den Segen eines Priesters Anspruch zu machen. Je weniger Herz eine solche Frau hat, um so größer ist die Zahl derer, die darin Platz finden, und deshalb darf man beruhigt annehmen, daß die Liste der Verehrer, die Paula Jarman in dem erwähnten bedeutsamen Brief vor der Hochzeit überreicht, ziemlich umfangreich gewesen sei.

Mr. Tanqueray kennt die Welt zu gut, um nicht zu wissen, daß er infolge dieser Heirat selber Gefahr läuft, seine Kaste zu verlieren. Er ist auf dieses Schicksal vorbereitet, aber das tragische Verhängnis naht ihm von einer anderen Seite. Seine Tochter Helene kehrt unerwarteterweise aus dem Kloster ins väterliche Haus zurück. Zwischen den beiden Frauen kann es zu keinem Verhältnis kommen. Helene ahnt instinktiv, was die Gattin ihres Vaters gewesen ist, und die wiederum verfolgt mit eifersüchtigem Haß die Liebe zwischen Vater und Tochter. Mr. Tanqueray erkennt die Unversöhnlichkeit des Gegensatzes: seine Frau, nämlich diese Frau, kann niemals die

Freundin seiner reinen Tochter werden. Helene geht mit Bekannten auf Reisen und kommt als Verlobte heim. Einen Augenblick scheint es, als würden sich unter dem Einfluß ihres Liebesglücks alle häuslichen Spannungen versöhnlich lösen. Aber was stellt sich heraus? Der Mann, der Helene liebt, war einstmals einer von den Geliebten ihrer Stiefmutter. Aus der vehementen Verwirrung, die diese Tatsache anrichtet, findet Paula mit einer Opferfreudigkeit, die ihrem Charakter alle Ehre macht, den einzig richtigen Ausweg: sie nimmt Gift und stirbt.

Es ging wie eine Bewegung frohen Wiedererkennens durch den Saal, als nach den längeren Gesprächen, die für die Exposition nötig sind, Frau Duse-Paula, lebhaft empfangen, auf der Szene erschien. Die Künstlerin ist stärker und, wie uns dünkt, trotz gegenteiliger Berichte auch gesünder geworden. Sie braucht sich nicht mehr anzustrengen, um heiter zu sein, und der Ruhm scheint sie nicht mehr zu ermüden, wie ehedem.

Paula Tanqueray ist eine Kameliendame, aber keine sentimentale, taubensanfte wie Marguérite Gautier, sondern eine nüchterne, herrschsüchtige, die ihre Macht kennt und ausnützt. Dabei ist sie nervös und launenhaft: ein Potpourri mit wechselnden Stimmungen, eine Frau, die immer anders ist, eine Frau mithin, um die sich die Männer die Hälse brechen, denn wer sie besitzt, besitzt ein ganzes Serail.

Wer die Duse kennt, wird leicht ermessen, mit welch erlesener Meisterschaft sie die vielen Abschattierungen des komplizierten Charakters vorbringt, darlegt, miteinander verbindet. Die höchste Diskretion der Schilderung ist ihr in einer so unfehlbaren Art zu eigen, daß, wer sie heute hörte, ohne zu verstehen, was sie sagte, schwerlich erraten hätte, daß sie eine Hetäre gegeben. Man kann dieses Genie des bloßen Andeutens nicht laut genug rühmen, schon deshalb, weil

diese Kunst sich so sehr und so unbedingt mit der Wirklichkeit deckt; denn die Frauen vom Schlage der Mrs. Tanqueray sind weit mehr Aspasia als Phryne, und manchmal unterscheiden sie sich von den Damen der legitimiertesten Gesellschaft wirklich nur durch ihre höhere Bildung.

Man kennt die Rede des Gastes, die wunderbare Fülle ihrer Nuancen. Man hing an Frau Duses Munde und — seltsam! — auch der leiseste Hauch war jederzeit deutlich zu verstehen. Als sie im zweiten Akt im gewöhnlichen Plauderton die Monotonie auf dem Landsitz ihres Gatten, fern von dem geliebten London, schilderte, stürmte der Beifall des entzückten Publikums in ihre Worte hinein. Und wie sie dann wieder für den Ausdruck der Leidenschaft, ohne auszubrechen, Töne findet, die tiefer ergreifen, als alles was laut ist, konnte an andern Stellen dankbar empfunden werden. Das ist die Kunst, die auf der Flöte zu donnern vermag. Paula stirbt nicht auf der Szene, aber man sieht sie in den Tod gehen, über die ganze Bühne hin, stolz, stark, heldenhaft, ein königlicher Abgang nach Hedda Gablers Weise.

28. April.

Auf der Liste der Mißerfolge, die Theaterstücken des jüngeren Dumas beschieden gewesen, steht jener der „Princesse Georges“ an zweiter Stelle.

Das Drama fiel im Théâtre du Gymnase (2. Dezember 1871) nicht so tief wie sieben Jahre zuvor „L'ami des Femmes“, aber die Ablehnung war unzweideutig genug, und bei zwei späteren Appellationen an ein anderes Publikum (Vaudeville 1881 und Théâtre Français 1888) wurde der Autor gleichfalls in die Kosten verurteilt. Damit ist bewiesen, daß

nicht, wie Dumas' Freunde annahmen, die trübe Stimmung unmittelbar nach dem Kriege dem Drama geschadet hat, sondern daß dieses die Ursachen seines Mißgeschicks in sich selbst trägt.

Es ist ein frostiges Stück, verstandesgemäß berechnet und ausgesteckt, mutig in der Absicht, aber kraftlos in der Führung, gekünstelt in den Effekten und trivial im Ausgang. Unter Dumas' Dramen, die, mit „Demi-Monde" beginnend, das Ziel verfolgen, das Weib als Prinzip der Vernichtung zu schildern, — „J'ai déshabillé la femme en public" heißt es in der Vorrede zu „L'ami des Femmes" — ist „Princesse Georges" bestimmt, die Tatsache zu veranschaulichen, daß die Prostitution als Gewerbe nicht bloß in den Schlupfwinkeln und Mietskasernen der Alt- und Vorstädte, sondern auch in den Palästen des Faubourg Saint-Germain, also in der guten und besten, ja sogar in der allerbesten Gesellschaft zu Hause ist. Die Tugend steigt nicht bloß mit den Mietszinsen und dem Rindfleisch, sondern auch mit den Toiletten und den Juwelen im Werte.

Die Gräfin von Turremonde, die intimste Freundin der Prinzessin Georges, ist nichts anderes als eine professionelle Kokotte. Mit dieser Tatsache und mit dem Kampf der Prinzessin um ihren leichtsinnigen Gatten, der in die Netze der Gräfin von Turremonde geraten, beschäftigt sich die winzige Handlung des Dramas, dessen Hauptszene (die beleidigte Gattin weist der Nebenbuhlerin in einer Gesellschaft die Tür) Augiers Komödie „Les lionnes pauvres" entnommen ist. Der Kunst der Frau Duse bietet die Rolle der Prinzipessa wenig Handhaben. Es ist im Grunde eine einzige Stimmung, die in ihr vorherrscht: die der eifersüchtigen Liebe, — eine Stimmung, die nur für Momente unterbrochen wird und bloß in der Stärke ihres Ausdrucks wechselt. Dazu kommt ein Dialog, nicht hurtig und ha-

stig, sondern mit langatmiger Rede und Gegenrede, mit Zwischengesprächen uninteressanter Personen, und so sehr auch die Kunst der Frau Duse über diese Dürftigkeiten hinausragt, — man würde doch nicht verstehen, weshalb die große Italienerin gerade die „Principessa Giorgio“ mit sich führt, wenn das Stück nicht eben jene Szene zwischen den beiden Rivalinnen enthielte. Bedächte man das im voraus, so würde man geduldig und dankbar darauf warten; denn hier erreicht die Künstlerin eine Höhe, die kaum zu überbieten ist.

Wie alle Gefühlsäußerungen schon zuvor ihre Schranke darin fanden, daß es eine im Innersten vornehme Frau gilt, so bleibt die Prinzessin auch bei dieser äußersten Steigerung der Leidenschaft unter dem Bann der guten Formen. Aber um zu diesem eindrucksvollsten Gegensatz zu gelangen, muß sie zunächst noch eine Reihe der erlesensten Übergänge verdeutlichen. Befreit und froh, hat sie noch eben an die Treue ihres Gatten geglaubt: plötzlich wird sie von der Schändlichkeit seines Verrats mitten ins Herz getroffen. Wie die Künstlerin, die in ihrer Erscheinung heut die Lieblichkeit selber war, diesen Schlag empfängt, wie sie sich das ungeheure Unrecht, das ihr widerfahren, in einem kurzen Selbstgespräch vergegenwärtigt, wie sie den Entschluß faßt, die Rivalin zu züchtigen, wie sie die Bestrafung vollzieht: atemlos, flüsternd, mit jenem heisern Ton, der die Bewegung zu ersticken droht, und wie sie dann, gleichsam erlöst, dem Grafen Turremonde mitteilt, daß sie seine Gattin hinausgejagt habe, — das war kein Theater mehr, das war ein Erlebnis, dessen man lange und gern gedenken wird.

Für die vollendete Harmonie dieser Kunst in Geist, Wort, Gebärde und Haltung einen zusammenfassenden Spruch zu finden, scheint unmöglich. Man kann immer nur Einzelheiten herausnehmen, um die

Bedeutung des Ganzen zu belegen. So fiel uns heut eine neue Grazie dieses künstlerischen Vermögens auf: der schöne Ausdruck der nachlassenden Erregung. Wenn sich die starken Empfindungen entladen haben, ist dieser gesteigerte Zustand nicht sogleich zu Ende, sondern er klingt langsam aus; die Nerven vibrieren, die Gesichtsmuskeln zucken; schon hat sich die Rede gleichgültigen Dingen zugewendet, aber man merkt noch immer, daß ein Ungewöhnliches vorausgegangen. Und dieses Nachleuchten des Gewitters erscheint uns von ganz besonderer und schöner Wahrheit.

Das stumme Spiel der Künstlerin ist von einer Beredsamkeit ohnegleichen. Zuzuhören versteht sie (um ein Bild des jüngeren Goncourt zu gebrauchen) wie eine Katze, die Milch schlürft. Und Blicke hat sie in manchem Moment, Blicke, die einen ganzen montenegrinischen Waffengürtel aufwiegen. Man kann sich vor dieser zarten Frau, die hinreißt, wenn sie Güte zeigt, in Wahrheit entsetzen, wenn sie zornig ist.

30. April.

„La Gioconda“, die Tragödie Gabriele d'Annunzio's ist eine symbolische Dichtung. Sie hat zwei Heldinnen, eine heroische und eine leidende. Jene, Silvia Settala, die Gattin des Bildhauers Lucio Settala, ist die Personifikation der inbrünstigen, opferfreudigen Frauenliebe, diese, Gioconda, die überlegenere, — denn das Drama trägt ihren Namen — ist des Künstlers Seele.

Um den Besitz Lucios kämpfen die beiden, aber der Ausgang des Streites ist von allem Anfang an entschieden. Silvia mag den Geliebten mit dem Mute der Verzweiflung umschlingen — Gioconda braucht nur zu warten: früher oder später kommt unausbleiblich der Augenblick, da Lucio zu ihr zurückkehrt.

Der Künstler kann nicht auf die Dauer und ausschließlich einer Frau gehören, und sei sie die beste und schönste, sondern er gehört seiner Seele, seiner Kunst, seinem Schaffen. Die Liebe ist für ihn ein Zwischenspiel, die Kunst das Ewige. Die Frau lebt, um zu lieben; der Künstler liebt, um zu leben. Er bedarf des Weibes, weil die Leidenschaft ihm Glück, Aufschwung und Größe geben kann, aber selbst in den Rausch der höchsten Entflammtheit wird ihm, wenn er sich über sich selber klar ist, der trübe Gedanke folgen, daß die Stunden der Selbstvergessenheit gezählt sind und daß in der Ferne eine andere Geliebte seiner wartet: die Kunst. Nichts Treuloseres als ein Künstler. Nichts Wandelbareres als seine Gefühle. Nichts Hinfälligeres als seine Schwüre. Und wehe der Frau, die an ihn ihr Herz hängt!

Unter diesen Gesichtspunkten betrachtet, erscheint die „Gioconda" als ein Bekenntnis, als eine Verteidigung, vielleicht als die Erklärung eines leidvollen Scheidens — als das Grabdenkmal einer großen und traurigen Liebe. Übergibt der Dichter ein solches Bekenntnis der Öffentlichkeit, so mag man, ohne Gefahr, einen Verrat zu üben, zwischen den Zeilen den Spuren des Persönlichen folgen.

„In einer Barke leben, auf dem Wasser, auf gut Glück: nichts ist beruhigender; Wochen und wochenlang habe ich so gelebt!" Also berichtet Cosimo Dalbo, Lucio Settalas Freund, da er aus Egypten heimkehrt. Auch Gabriele d'Annunzio hat Wochen und wochenlang auf dem Wasser, auf dem „lieben Meere" gelebt. Eines Tages kreuzte sein Schiff auf den blauen Fluten, vielleicht auf der Höhe der Bocca d'Arno. Man erblickt von weitem die Gehölze des Gombo, die Meierhöfe von San Rossore, die bläulichen Berge von Carrara mit ihren marmorschimmernden Flanken. Es ist ein Nachmittag im

September. Das matte Lächeln eines scheidenden Sommers schwebt über der Welt. Neben dem Dichter lehnt die Freundin seines müden Herzens, stumm, in sich versunken, und während seine Augen über das schimmernde Meer hinweg das heimatliche Gestade suchen, hört er in dieser ernsten Stille, wie eine ferne Stimme in ihm erwacht, zu ihm spricht und die Sehnsucht nach der Kunst in seiner Seele aufruft. Und nun weiß er, daß die Liebesfahrt, die ihn von seinem Schaffen weggelockt hat, sich ihrem Ziele nähert, und daß sie beide, er und mehr noch die blasse Frau an seiner Seite, für ein hohes Glück mit blanken Tränen werden zahlen müssen.

Wohlan, so flüchtig dieses Glück gewesen — er will ihm Dauer geben, denn er ist nicht umsonst ein Dichter, und was sein Genius berührt, blüht hinaus über das Zeitliche. So wird er das Buch dieser Liebe schreiben, und seine Freundin, diese tiefe Versteherin, die so heiß um ihn gerungen, wird einsehen müssen, daß er nicht ihr gehören kann, sondern jener andern, seiner Kunst, seiner Seele. — Und die stille Frau neben ihm, als ahnte sie seine Gedanken, streicht, um sie zu verscheuchen, liebkosend über seine Stirn und fragt mit ihrer süßen Stimme: „Was sinnst du, Liebster?" Da faßt er ihre Hände und hält sie und streichelt sie und küßt sie und betrachtet sie wieder und immer wieder, diese lieben, lieben Hände, die so tapfer und schön und vom Schmerz veredelt sind, diese vollkommenen Hände, die Verrocchio geahnt hat, als er seine Madonna mit dem Sträußchen schuf. Und inmitten dieser anbetenden Bewunderung richtet sich in seiner Seele urplötzlich ein furchtbares Bild auf, einer jener Zwangsgedanken, wie sie Dichtern eigen sind. Von weither, aus einem finsteren Lande und aus versunkenen Tagen kommt dieses Bild herangeflogen, und eines der entsetzensvollsten Schicksale aller Zeiten wird ihm jetzt beim Anblick

dieser Wunderhände offenbar: Stambulow. Nun hat er, was dem Besuche seiner Liebe die Größe geben wird: so grausam es andern erscheinen mag, — sein Werk wird die Schönheit unsterblich machen, indem es diese Hände tötet.

Und was ist auf dem Widmungsblatt von Gabriele d'Annunzios Dichtung zu lesen? „Für Eleonora Duse mit den schönen Händen!"

Es ist sicher nichts Alltägliches, daß eine Schauspielerin die Gestalt eines Poeten darstellt, die ihr eigenes Geschick verkörpert, — die sie selber ist. Dabei ist diese Figur mit soviel Zartsinn, Respekt, ja Ehrerbietung gezeichnet, in großen und festen Linien, wie die Einsicht in das Wesentliche sie findet, und so wahr und schön zugleich, daß diejenigen, die heut noch des Dichters Bedeutung bezweifeln sollten, wenigstens die Vornehmheit seines Herzens anerkennen müßten. Die Fähigkeit, eine Liebe ohne Haß zu beschließen, setzt eine edle Natur voraus. Wie gut der feine Lebenskenner und Lebenskünstler die Freundin getroffen hat, geht nicht nur aus der Art hervor, wie er das Ebenmaß ihrer Seele, die Tiefe ihrer Empfindung, ihre ganze innere Hoheit zeigt, sondern aus der liebevollen Sorgfalt, die emsig bemüht ist, die äußeren Züge Silvia Settalas getreulich festzuhalten: den warmen Klang ihrer Stimme, den Ausdruck ihres Blicks, ihren beflügelten Gang, kurz, alle Grazien ihrer Erscheinung. Auf solche Weise hat Eleonora Duse im Grunde nur die Aufgabe, auf der Szene zu erscheinen, nicht um die Rolle der Silvia Settala zu spielen, sondern um die Silvia Settala zu sein. Die Wirklichkeit des Lebens deckt sich mit dem Schein der Bühne.

Es war auch zum ersten Mal, daß die Künstlerin nicht in einem Theaterstück auftrat, sondern in einer Dichtung. Die „Gioconda" mit ihren erlesenen Schönheiten, mit ihren feierlichen Melancholien hat

hohe Stimmungen, keine Effekte. Selbst die Hauptszene des dritten Aktes, in der sich der Mord an Silvias Händen vollzieht, wirkt erschütternder, wenn man sie liest, als wenn man sie hört und sieht. Vielleicht weil die gute Absicht vorwaltet, das Schreckliche des Vorgangs zu verdunkeln, und weil sie von Frau Duse so einfach und ohne jeden heldenhaften Ausbruch gespielt wird.

Buch und Bühne sind zwei sehr verschiedenartige Kunstbereiche. Das Epos darf schildern, so viel es will, das Drama muß handeln, soviel es kann. Jenes mag sich alles, was es fühlt, vom Herzen heruntersprechen, dieses hat einen hastigen und heißen Atem. Ein so glänzender Epiker d'Annunzio ist, ja gerade weil er es ist, spielt ihm die Technik des Vortrages in die des Theaters hinein. Was er über die verzehrende Sehnsucht vorbringt, die den Schaffenden zu seinem Werke hinzieht, gehört zu dem Besten, was über die Rätsel der Künstlerseele noch gesagt worden. Man folgt ihm mit innerster Bewegtheit. Wie Flammen leuchten die Worte auf, Schönheit reiht sich an Schönheit, — und dennoch: Der Puls des Dramas ist in „Gioconda" kaum zu fühlen.

Und Frau Duse war die Silvia Settala. Sie faßte noch einmal alle Zauber ihrer Kunst zusammen und drang damit in die Tiefe der Seelen.

Wiesbaden, 17. Mai.

Fräulein Clara Ziegler gab die Marfa. Es war für uns ein bewegendes Wiedersehen nach unwahrscheinlich langen Jahren, denn sie war die Kunstfreude unserer Kindertage. Aus der Tatsache, wie jung sie geblieben, konnten wir ersehen, wie alt wir geworden. Die Zeit hat ihre machtvollen Mittel in nichts gemindert: sie ist nach wie vor bedeutend in der

Rhetorik, und ihre Kunst ist, wie sie war: schön und kalt.

6. Oktober.

Ibsen schuf sein Schauspiel „Die Stützen der Gesellschaft“, das heut neu einstudiert in Szene ging, an der Grenze zweier Welt- und Kunstanschauungen. Der Dichter blickt ins fünfzigste Lebensjahr, und sein Optimismus ist unerschüttert. Die Gesellschaft ist zwar durch die Lüge verseucht, aber es mangelt nicht an Heilmitteln, sie ist zwar besserungsbedürftig, aber auch besserungsfähig. Wenn sich die Konsul Bernicks in dem Spiegel, den man ihnen vorhält, erkennen, werden sie in sich gehen, ihre Fehler bereuen und sie ablegen. Deshalb braucht das Spiel nicht tragisch zu enden; es kann versöhnlich ausklingen. Die Menschennatur ist an und für sich gut. Irrt oder sündigt sie, so ist daran die sittliche Enge schuld, in die sie durch die Gesellschaft gebannt ist.

Eine lebhafte, fast überreiche Handlung nimmt mit einer Sorgfalt, die stellenweise zu Pedanterie wird, auf die alten Gewohnheiten der Bühne Rücksicht.

Von diesem Drama zum „Puppenheim“ vollzieht sich des Dichters Aufstieg zu einer höheren Gedanken- und Formenwelt. Er entdeckt die großen Perspektiven. Das wahre Neuland liegt nicht im Bereich der vielen, sondern in der Brust des einzelnen. Nicht wie wir uns mit den andern abfinden, ist das Problem des Lebens, — die Hauptsache ist, wie wir mit uns selber fertig werden. Nur einmal noch im „Volksfeind“ greift er das soziale Motiv auf, aber er hat inzwischen verlernt, Optimist zu sein, und seither hat er die Fragen der Zeitlichkeit als bedeutungslos fallen gelassen.

Wie stark die „Stützen“ noch im Theatralischen stehen, war der erheblichste Eindruck der heutigen

Aufführung. Schon die Tatsache, daß sich das Stück sozusagen ganz von selbst besetzt, zeugt für des Dichters Bedachtnahme auf die Gebote der schauspielerischen Tradition. Ohne jedes Zaudern wird, wer die Dichtung kennt, voraussagen, daß bei uns Herr Hermann den Konsul, Herr Bauer den romantischen Johann, Fräulein Boch die noch romantischere Lona, Fräulein Irmen die Dina, Herr Bolz den Hilmar, Herr A. Meyer den Hilfsprediger, und Herr Diegelmann den Schiffsbauer spielt — Charakterdarsteller, Liebhaber, Liebhaberin, Naive, Bonvivant usw. finden ohne weiteres die ihnen gebührende Rolle.

24. Oktober.

Man wird eine Erscheinung wie die des älter gewordenen August Strindberg, — des Poeten, der die Tragikomödie „Der Gläubiger" geschrieben, — nicht leicht erklären können, wenn man die biographischen Deutungsmöglichkeiten, die vorhanden sind, unberücksichtigt ließe. Indiskretion ist hier, wenn nicht gerade Ehrensache, so doch erlaubter Notbehelf. Denn abgesehen davon, daß wir, Leser und Hörer, ein Anrecht zu haben vermeinen, die Werke eines Dichters und seine Tage mitzuleben, hat August Strindberg uns selber über die großen Stürme seines Daseins berichtet. Nicht bloß eingehend, sondern auch offen, und nicht bloß offen, sondern so schonungslos-freimütig, daß er den Zorn der Sittenwächter und den Dank derer, die ein eigenes Urteil besitzen, in gleichem Maße verdient hat.

Denn darüber sind wir, die wir zwar nicht moralisch, aber ganz gewiß nicht unmoralisch sind, uns längst klar geworden: das Beste, was ein Mensch dem andern zu geben vermag, ist der Blick in seine geöffnete Seele, die Enthüllung dessen, was Zucht, Sitte,

Schwäche ängstlich verborgen halten, kurz die Wahrheit über sich selbst. Und wir sind fest davon überzeugt, daß in einer näheren oder ferneren Zukunft, wenn die Menschen gelernt haben werden, sich weniger zu schämen, kein Zweig der Literatur eine solche Wichtigkeit erlangen wird, wie der von Zünftigen und Nichtzünftigen zu pflegende der freien Bekenntnisse.

Strindberg also hat in seinen beiden Büchern: die „Vergangenheit" und „Beichte eines Toren" die Geschichte seiner ersten Ehe erzählt. Da er Dichter und Neurastheniker zugleich ist, steigert sich sein Empfindungsleben ins Exzessive. An der Art, wie er seine Frau schmäht, kann man ermessen, wie sehr er sie vergöttert hat; denn leidenschaftlich hassen kann nur der, der leidenschaftlich lieben konnte. Die meisten Männer wissen sich mit schweren Herzenserfahrungen gut abzufinden, wenige leiden dauernd darunter, einige gehen daran zugrunde. August Strindberg gehört zu denen, die sich und ihre Erlebnisse nicht loswerden können und die sich von ihnen so verfolgt und vergewaltigt fühlen, daß ihr Schmerz sie bis zur Grenze der Manie fortreißt. Ihm ist sein Schicksal kein Einzelfall mehr, sondern ein Naturgesetz; es handelt sich bei all dem Schrecklichen, das er empfunden, nicht mehr um ein Weib, sondern um das Weib, und der Zorn des Toren, der vielleicht begründet wäre, wenn er sich gegen diese eine richtete, wird zum törichten Wutausbruch, weil er alle verdammt.

In dieser maßlos gesteigerten Stimmung hat Strindberg sein Drama „Der Gläubiger" verfaßt, das heut bei uns zur ersten Aufführung gelangte. Es spielt zwischen drei Personen: einer Frau, ihrem geschiedenen ersten und ihrem jetzigen zweiten Gatten. Der Gedankengang, in dem Strindberg sich bewegt, ist etwa der: Das Weib ist der natürliche Todfeind des Mannes, die Liebe zwischen ihnen ein Messer-

kampf, in dem der Stärkere siegt. Dieser Stärkere ist in der Regel der Repräsentant des schwachen Geschlechts. Das Weib verzehrt die Seele des liebenden Mannes; sie stiehlt ihm seinen Mut, seine Kraft, sein Wissen und seinen Glauben. Ist er ruiniert, so wirft sie ihn weg, nimmt einen andern, und das Spiel beginnt von neuem.

Gustav, der Held des Dramas, das erste Opfer Theklas, des ausbeutenden Weibes, ist nicht geneigt, sein Los mit Langmut zu tragen. Er kommt, um Rache zu nehmen und womöglich beide zu vernichten: das Weib, das ihm seine Seele geraubt, und den Mann, der sein Erbe angetreten hat. Und da Thekla und Adolf ihn, den Ahnungslosen, einstens betrogen haben, kommt er als eine Art Gläubiger, um die Schuld von damals einzufordern. Es gelingt ihm, Adolf, der, (ein alter Freund von ihm), nicht ahnt, daß Gustav Theklas erster Gatte gewesen, allein zu sprechen und den suggestiblen Künstler über den Charakter seines Weibes und die Furchtbarkeit ihres ehelichen Verhältnisses aufzuklären. Und er tötet den Leidenden, indem er ihn zum Zeugen einer Auseinandersetzung mit Thekla macht, woraus hervorgeht, daß dieses Weib ihn ebenso leicht mit ihrem ersten Gatten betrügen würde, wie sie diesen mit ihm betrogen hat.

Das Spiel der drei Parteien ist mit außerordentlicher Vertiefung in die Kompliziertheit der Charaktere und mit schärfster Dialektik geführt. Es ist bewundernswert, weil es so klar und kühn, aber es ist nicht erfreulich, weil es so falsch und grausam ist. Wir möchten wissen, ob in dieser Welt mehr Männer von Frauen, oder mehr Frauen von Männern betrogen, mißhandelt und geplündert werden. „Das Weib ist wie der Mann, nur stets ein wenig besser", und wenn ein Weib in irgend einer Beziehung ausartet, wird gewöhnlich ein männliches Individuum in der Nähe

sein, das die Schuld trägt. Heutzutage aber, angesichts der Erscheinungen der herrschenden Weltordnung, den Mann als den Verfolgten hinstellen zu wollen, als den Hilflosen, der sich vor dem ausbeutenden Weibe zu schützen hätte, — deutet eine so seltsame Verkennung der Wirklichkeit an, daß man darüber lachen sollte. Einen Poeten wie Strindberg muß man jedoch mitsamt seinen Irrtümern und Schrullen ernstnehmen, und deshalb wird man sich begnügen, auf die Anklage seines „Gläubigers“ kühl zu erwidern: Nicht weil das Weib schlecht ist, wird es hier gehaßt, sondern es ist schlecht hier, weil es gehaßt wird!

Man konnte neugierig sein, zu beobachten, wie sich das Drama auf der Bühne ausnehmen und wie das Publikum die Fülle der Bitterkeiten, sowie die subtilen Auseinandersetzungen ertragen würde. Beide haben gut bestanden. Die Dichtung zeigte mehr dramatische Lebenskraft, als man nach der bloßen Kenntnis des Buches vermutet hätte, und das Publikum hörte sie mit großem Respekt, schier lautlos, bis zum Ende an. Als der Vorhang fiel, blieb der Beifall nicht unbestritten. Aber der Widerspruch verstummte, als der Applaus nachdrücklicher einsetzte. Mit Grund, wie wir meinen. Man braucht an dem Drama selbst kein Gefallen zu finden — wie auch wir seine Tendenz ablehnen — um doch mit Interesse in seinen Gang und mit Teilnahme in die Seele seines Verfassers hineinzublicken. Stellenweise sogar mit aufrichtiger Ergriffenheit, zumal dort, wo das tiefe Leid eines echten Dichters, der allerdings nicht immer Künstler ist, sich frei enthüllt.

An anderen Stellen wieder, besonders in der langen Einleitungsszene, erkältete die Mischung von Barbarentum und Raffinement, die die ungezügelte Kraftnatur des Dichters bloßlegt. Aber das Gefühl, Gestalten zu sehen und Gedanken zu hören, die auf der Bühne nicht alltäglich sind, blieb stets vorwaltend

und hielt, sich verstärkend, vom ersten Worte bis zum letzten aus.

Die Darstellung war ein schöner Erfolg des Frankfurter Schauspiels. Herr Bolz gab den ersten Gatten, den Gläubiger, Herr Bauer den zweiten und Fräulein Triesch das „Weib". Dieses Trio, vorzüglich eingeübt und zusammengestimmt, war beste Kammermusik.

3. November.

Mit seinem neuen Schauspiel hat sich Hermann Sudermann unter den Einfluß seines engeren Landsmannes Max Halbe gestellt. Für unser Unterscheidungsgefühl sind „Johannisfeuer" und „Mutter Erde", losgelöst von der zufälligen Ähnlichkeit des Schauplatzes und der lokalen Mundart, im Innerlichsten ihres Hauptkonflikts geradezu identisch. Hier Georg von Hartwig und Marikke (genannt „Heimchen"), dort Paul Warkentin und Antoinette (genannt „Mauschen"), — zwei Paare, die, unabstreifbaren Fesseln zum Trotz, die Empfindungen ihrer Jugendjahre erneuern und sich in Liebe vereinen. Hier wie dort der Widerstreit des Lebens, die Last der Pflichten, der Sieg der Leidenschaft, hier wie dort das Wagespiel des höchsten Einsatzes um das Glück eines Augenblicks, hier die Johannisnacht mit ihren Zaubern, dort die Silvesternacht mit ihren Rätseln, hier die lodernden Sommerfeuer, dort die blinkenden Wintersterne, die Herzen und Sinne entzünden. Ja, diese Anlehnung des einen Dichters an den andern berührt uns so stark, daß wir zu der Meinung hingelenkt werden, Sudermann habe den resignierenden Abschluß seiner Handlung, der vielen so unbegreiflich scheint, weil er das Recht der Kasten-Absonderung begründet, nur gewählt, um nicht

auch den tragischen Ausgang mit Halbe gemein zu haben.

Herr Sudermann ist kein Abschreiber; Voraussetzungen, Lebensverhältnisse, Charakterschilderungen sind in beiden Stücken verschieden; jedes hat eine andere Struktur der Anlage, der Technik, der Rede, — und dennoch, wenn wir aus allem Nebensächlichen und Unwesentlichen den Kern herausschälen, vermögen wir die Themata beider Dramen nicht mehr auseinander zu halten.

Der Eindruck, den „Muter Erde" auf den Verfasser des „Johannisfeuer" hervorgebracht hat, muß tief und nachhaltig gewesen sein. Es ist, wie wenn Fasern des fremden Stückes so lange an ihm hängen geblieben wären, bis er sie in die eigene Arbeit hineinwebte. In der entscheidenden Scene des „Johannisfeuers", die mit der entsprechenden des anderen Dramas alles Ekstatische teilt, findet sich ein kleiner Beweis für die Parallelität dieser Gedankenreihen. Die beiden Liebespaare sind, im Bann der Nacht, auf den Gipfel ihrer Gefühle und zur Notwendigkeit einer äußersten Entschließung gelangt, und nun, in dieser höchsten Gespanntheit, nimmt der Dialog (mit kurzen Auslassungen) folgende Wendung:

„Johannisfeuer."

Georg: Steh auf, um Gotteswillen, steh auf. Es ist wer im Garten.

Marikke: (aufstehend) Laß sein wer will.

Georg: Da hat sich was gerührt.

Marikke: Schorsch, ich habe solche Angst.

„Mutter Erde".

Antoinette (richtet sich auf): Hörst du nicht Schritte?

Paul: Wo denn?

Antoinette: Draußen im Garten

Paul: Ich höre nicht. Alles ist still.

Antoinette: Ich habe Angst, Paul.

Bei Sudermann ist diese kleine Episode noch besonders motiviert, wie er überhaupt im eigentlich theatralischen Handwerk erfahrener ist als der andere. Er formt dankbare Rollen, spart mit der Rede, pfeffert

sie auch, wo eine stärkere Reizung ihm nützlich erscheint, und berechnet sorgsam seine Wirkungen. Abgesehen von der schon vielbelobten Gestalt des Hilfspredigers Haffke sind die Figuren des neuen Schauspiels so konventionell wie nur möglich und die leider unechte Romantik darin ist faustdick zu greifen. Aber gerade diese Zugeständnisse an die unveränderlichen Neigungen des Publikums bedingen, wie man weiß, Sudermanns Bühnenerfolge.

Der andere hinwieder dachte, als er sein Drama schrieb, weder an die Effekte, noch an die Schauspieler, noch an die Zuhörer. Er schuf seine Menschen, strömte seine Seele in sie hinüber, fühlte und litt mit ihnen. Sudermann ist der geschicktere, Halbe der reichere Poet. Und daher kommt es, daß „Johannisnacht" das bessere Theaterstück ist und „Mutter Erde" die tiefere Dichtung.

So geht denn von Berlin aus das neue Drama wie über unsere Bühne über alle anderen Theater und offenbart wieder im ganzen Reiche die spezifisch norddeutsche Art, zu gestalten, und die besondere lithauische Art, zu reden. Wir halten diesen Anlaß fest, um einmal freimütig auszusprechen, was uns längst auf dem Herzen liegt. Wir möchten auf Gefahren hinweisen, die das nationale Geistesleben bedrohen, auf den verhängnisvollen Einfluß, den das politische Einigungswerk seit dreißig Jahren auf die Entwickelung des deutschen Gedankens ausübt.

Der Süden des Reiches mit seiner alten Kultur, in langen Jahrhunderten der Garten der Poesie, die Lichtquelle für die verschiedenen Volksstämme, scheint verödet und beschattet, und der muskulöse Norden hat sich aller Gemüter und aller Traditionen bemächtigt. Es ist kein bloßer Zufall, daß das siegreiche Preußen, da es keinen anderen Poeten besitzt, so eifrig bemüht ist, aus dem Preußen Kleist einen Dichter zu machen, der würdig wäre, neben Goethe und Schiller zu ste-

hen. Berlin regiert nicht bloß die Stunde, sondern auch den Tag, die Woche, das ganze Jahr. Ebenso wie die Berliner Politik unaufhörlich redet, von sich reden macht und niemand andern zu Worte kommen läßt, rumort der Geist Berlins und seiner fernen Hinterländer unermüdlich im Lande herum und drückt und preßt und fordert und wirbt und reißt alle Macht rücksichtslos an sich. Während der Süden ängstlich die karge staatliche Selbständigkeit hütet, die ihm verblieben, hat der preußische Geist, durch alle Poren und Ritzen eindringend, ihn längst erobert. Berlin ist die Zentralsonne geworden, von der alle Planeten ihr Licht empfangen. Was Berlin gutheißt, ist allerorten gelitten, und was in Berlin nichts gilt, gilt nirgends. Und so mißt die Hauptstadt dem Reiche auch das Theater zu. Von diesem aber geht die stärkste und unmittelbarste aller geistigen Wirkungen aus: folglich lenken und beherrschen die Berliner Bühnen mit dem Geschmack, der Sinnesart ihres kleinen, eng gehaltenen Kreises preußischer Autoren das geistige Leben des ganzen deutschen Volkes.

Man könnte hier den Einwand erheben: wenn der Geist des Südens in Deutschland überhaupt noch lebt, wo ist er, weshalb schweigt er, warum zeigt er sich nicht? Wir beantworten diese Frage mit der Gegenfrage: Wo sollte er sich zeigen? In Berlin etwa? Die Leute dort brauchen ihre Bühnen für ihren eigenen Geist. Die Theater des Südens dagegen sind fast ausnahmslos zum Warenhausbetrieb übergegangen, beziehen ihre Bedarfsartikel fertig von der dramatischen Konfektion in Berlin und haben für die Kunst um sie herum weder Zeit, noch Sinn, noch Interesse. Das aber ist das allerschlimmste: die Sieger erobern nicht bloß, sie schreiben auch die Gesetze! Sie einigen sich über eine Ästhetik, die auf ihre Begabung zugeschnitten ist, die ihre Fehler für Vorzüge ausgibt und jede andere Eigenart überlegen, ironisch oder witzig

abtut. Sie entscheiden über das, was als schön und wahr und „modern" anzusehen ist. Ihre Schlagworte lenken nicht nur die Menge, die allem Klingenden blindlings zu folgen pflegt, sondern schüchtern auch die wenigen ein, die sonst zu prüfen gewohnt sind, aber hier entweder ebenfalls durch die Bestimmtheit des Tons irregemacht werden, oder vor der Gewalt zurückweichen. Wie soll da der Geist des Südens, der ohnehin obdachlos geworden, noch die Ermutigung finden, sich zu äußern? Wirklich, es ist die höchste Zeit, daß diese Warenhäuser-Konvention des deutschen Geistes einmal gründlich revidiert werde.

Wir denken nicht daran, die Tendenz des Partikularismus stärken zu wollen; aber, wie die Kleinstaaterei bei allem Unheil, das sie über Deutschland gebracht, in manchem Belang kulturschaffend und kulturfördernd gewesen ist, ebenso — dies ist unser Glaube, — würde eine Stärkung ideeller Unabhängigkeits-Bestrebungen, eine Auflehnung gegen die Berliner Zentralisierung des deutschen Geisteslebens für jeden einzelnen Volksstamm und schließlich auch für das Volksganze von Vorteil sein.

Warum wir mit diesen Betrachtungen gerade jetzt kommen? Weil uns der Moment, sie anzustellen, besonders geeignet dünkt. Zwei ansehnlichen Provinzbühnen ist gegenwärtig die Möglichkeit geboten, zu einiger Selbständigkeit zu gelangen: dem von einem gewiegten süddeutschen Ästhetiker geleiteten Berger-Theater in Hamburg, und unserm Frankfurter Schauspielhaus. Dank der Regelung der hiesigen Theaterverhältnisse kann der erfahrene Bühnenpraktiker Herr Claar seine ganze Kraft fortan der Pflege des Schauspiels zuwenden. Diese stärkere Sammlung dürfte sich in den Leistungen der Bühne bald fühlbar machen. Die Vorbereitungen werden gründlicher, die Vorstellungen besser werden, und auch nach den Premièren wird ein aufmerksames Auge darüber wachen, daß der

Standard des Gebotenen nicht sinke. Das wird viel sein, aber nicht genug. Wir wollen nicht nur die Schauspielkunst gepflegt sehen, wir hegen den höheren Ehrgeiz, daß die Frankfurter Bühne — insoweit unabhängig von Berlin, als zunächst die geschäftlichen Rücksichten dies gestatten — Autoren heranziehe und Talente entdecke. Es gibt deren, und man kann sie finden, wenn man in der Lage ist, sie ernstlich zu suchen. Wissen erst die deutschen Dichter, daß man ihre Stücke in Frankfurt nicht bloß liest, um sie zurückzusenden, sondern mit der Absicht prüft, die guten zu behalten, so wird es an Auswahl für die geschickte Hand nicht mangeln.

Dies ist der Weg, auf dem die Frankfurter Bühne und, ihrem Beispiel folgend, vielleicht noch andere Theater zu einer über ihre nächsten Aufgaben weit hinausreichenden Bedeutung für den deutschen Geist gelangen könnten. Los von Berlin: nicht um es zu bekämpfen, sondern um mit ihm zu wetteifern. Los von Berlin: um nicht eine einseitige Richtung der deutschen Volksseele großzuziehen, sondern um alle Kräfte zu wecken und zu sammeln. Los von Berlin: auf daß Deutschland erblühe!

17. November.

„In einer gewissen Gegend des spanischen Indien erlaubte man den Mannspersonen nicht eher zu heiraten als nach dem vierzigsten Jahre, aber den Mädchen erlaubte man es schon im zehnten Jahre."

Wir finden diese Stelle bei unserm lieben Michel Montaigne im achten Hauptstück seines zweiten Buches, das von der Neigung der Eltern zu ihren Kindern handelt. Damals also und in der gewissen Gegend hätte E. Pailleron keinen Grund gehabt, das Problem des „Mannes von vierzig Jahren" als

Seitenstück zu Balzacs „Femme de trente ans“ aufzustellen, und „La souris“ wäre nicht geschrieben worden. Und diese Unterlassung, bis in die Gegenwart festgehalten, hätte weder dem Ansehen des Autors geschadet, noch das Repertoire des Theaters verkürzt, denn die Komödie, die, schon als sie zur Welt kam, vor dreizehn Jahren, hübsch langweilig war, ist in der Zwischenzeit, wie die heutige Aufführung erwies, nicht eben unterhaltender geworden.

Dieses gezierte und selbstgefällige Stück, das abgeschmackte Charaktere kunstvoll schildert und die Absicht seiner winzigen Handlung schon in den ersten Szenen aufdeckt, hat nur eine Eigenschaft: es plaudert. Durchaus nicht immer so amüsant, wie man es auf Grund von Paillerons Haupterfolg erwarten müßte, aber jede Viertelstunde wenigstens springt ein feines Wort auf, das den Hörer erfreut, und wir könnten uns vorstellen, daß dieses müde Lustspiel über eine Bühne, die Konversation zu machen weiß, wie etwa die Comédie Française, noch leidlich hinweghüpfte. Wir könnten uns auch denken, daß ein Theater, wenn es schon in der Kunst des Plauderns nicht hervorragte, doch die vier verführerischen Frauen besäße, die sich die Liebe des Helden streitig machen, und daß es nach dem Stück griffe, um mit diesem Schatz zu prunken. Und sirenenhaft müssen diese Damen sein, weil anders das ganze Spiel unverständlich bliebe und Herr Marquis Max von Simiers als ein Merino allererster Ordnung erschiene, ein Eindruck, den Pailleron schwerlich hervorzurufen wünschte. Deshalb wird eine Bühne, die der ersten Voraussetzung gar nicht, der zweiten nur teilweise zu entsprechen vermag, gut daran tun, nicht geflissentlich ihre Mängel ins hellste Rampenlicht zu rücken, also das Lustspiel „Die Maus“ lieber ruhig im Archiv schlummern lassen.

8. Dezember.

Unter den vielen Kasten des preußischen Volkes ist die der Kshatriyas, der Berufskrieger, die abgeschlossenste und abweisendste. Zwar ist sie in sich ebenfalls in Kasten geteilt (die Kshatriyas, die reiten, sondern sich von den Kshatriyas ab, die zu Fuß gehen; bei letzteren wieder gelten jene mehr, die goldene Litzen am Kragen haben usw. usw.) allein nach außen hin, in der Beziehung zu den Tschandala, den Zivilisten, die als unrein angesehen, gemieden und verachtet werden, ist die Unnahbarkeit der ganzen großen Kriegerkaste eine vollkommene.

Wie von einer hohen Mauer umgeben, führen die Kshatriyas ihr Dasein. Kein Blick fällt hinein, kein Laut tönt heraus. Zeigen sie sich aber dem gemeinen Volke, so möchte dieses glauben, daß aller Glanz der Welt ihr eigen sei. Das Geheimnis ihrer Art, das lange, ja durch Jahrhunderte gehütet worden, wäre auch weiterhin gewahrt geblieben, hätte sich nicht eines Tages die Literatur auf den Weg gemacht, um neue Motive zu suchen. Alles andere wähnte man verbraucht, weil nicht mehr der Mensch als solcher, sondern die Zelle, in der er lebt, und die Luft, in der er atmet, bedeutsam schien, und so lockte der dunkelste gesellschaftliche Zustand allmählich den Eifer der Autoren und die Neugier der Menge.

Während der ältere Roman, so weit wir ihn im Moment übersehen, höchstens mit den Oberflächen-Erscheinungen des militärischen Zunft-Daseins spielte, hatte uns das achtzehnte Jahrhundert und der Beginn des neunzehnten zwei, gleichsam erratische Offiziers-Tragödien gegeben. In der einen wagte ein adliger Major aus seiner Kaste herauszutreten und ein Bürgermädchen wie seinesgleichen zu lieben, in der anderen hatte ein General von fürstlicher Abkunft den Mut, sich vor dem Tode zu fürchten. Bei diesen zwei

Eröffnungen blieb es, bis erst in neuester Zeit der innere und äußere Zustand des Berufssoldaten ein Gegenstand der Deutung wurde.

Der erste, der die Wirklichkeit der Offiziers-Existenz entdeckte, war einer, der vormals selbst hinter der Mauer gesteckt: Freiherr von Schlicht. Dieses Verdienst unseres Autors hat nichts mit der Frage nach seinem literarischen Rang zu tun. Mit einer Schärfe, wie sie sich nur aus Erlebtem ausscheidet, wies er nach, wie viel Druck, Zwang, Angst und Sorge sich unter dem prunkenden Rock verstecken und wie all dies Menschenlos, wenn es stumm bleibt, sich deshalb nicht leichter trägt, als das unsere. Seither wissen wir, daß diese mit eiserner Gewalt aufgeführte und zusammengehaltene Organisation Raum genug bietet für jede menschliche Schwäche und Leidenschaft und daß es auch in der Kaste der Kshatriyas eine soziale Frage gibt.

Nach Schlicht hat mancher und manche andere den neugewonnenen Stoff angefaßt, und auf diesem gebahnten Wege ist endlich auch O. E. Hartleben zu seiner fünfaktigen Offiziers-Tragödie „Rosenmontag" gelangt, die heute bei uns zum ersten Male gegeben wurde.

In dem neuen Drama zeigen sich zwei verschiedene Aggregationsformen, die wie Öl und Wasser aneinander hinfließen, ohne sich zu vermischen. Die gelungenen Wahrnehmungen schwimmen obenauf, die schwachen Gestaltungen sinken unter. Als Beobachter ist der Autor Virtuose, als Künstler ist er erkünstelt. Seine Begabung reicht so weit, wie sein Auge reicht. Was zu sehen ist, gibt er wieder. Von allen literarischen Fähigkeiten ist aber die der bloßen Milieu-Schilderung die niedrigste. Sie fesselt eine Weile, wie der Kinematograph amüsiert, der seine Sache doch noch besser macht als der beste Betrachter. Und so unterhält man sich in den ersten Akten des Dramas,

weil das Zuständliche darin, das überdies mit dem Anreiz des Neuen wirkt, gut gezeichnet ist. Man erfährt mit Interesse, wie es in einem Offizierskasino und in der Kaserne zugeht und hört mit Ergötzen auf die Hyperbeln und witzigen Zynismen, die den Leutnants-Jargon zu charakterisieren scheinen. Aber wenn endlich diese Nebendinge zurückweichen, um der Hauptsache Raum zu geben, wenn der Beobachter sich empfiehlt, um dem Dichter das Wort zu lassen, da merkt man bald, wie welk und dürftig des Dramas Seele ist.

Eine kindliche Intrigue führt zu einem kühl berechneten Konflikt, der sich auf die konventionellste Weise von der Welt löst. Es hätte dem Verfasser freigestanden, seinen Helden etwa so zu zeichnen, daß dieser, durch ein schweres Erlebnis aus den Befangenheiten seiner Kaste wachgerüttelt, eine Art Palingenesie durchmachte, daß er, allen Vorurteilen zum Trotz, das alleinige Recht seiner Herzensehre nicht bloß erkennen lernte, sondern auch kraftvoll danach handelte. An solchem befreienden Beispiel zu zeigen, wie ein Mann, der die Dogmen seines Standes verletzt, oder vielmehr gezwungen ist, sie zu verletzen, dennoch ein Lebenssieger wird in der ganzen lachenden Reinheit seines Willens — das zu veranschaulichen wäre ein dankbares Poeten- und Künstler-Problem gewesen.

Wie sich jedoch O. E. Hartleben seinen Stoff zurechtgelegt hat, ist ein artiges Theaterstück daraus geworden, in dem das Spielerische ernsthaft behandelt und mit dem Ernste gespielt wird.

Die Art, wie die heutige Vorstellung von statten ging, bezeugte die Mühe, die darauf verwendet worden. Dennoch hat diese sorgfältige Vorbereitung ihre Aufgabe nicht bis ins letzte gelöst. Das erste und wichtigste Erfordernis jeder Schauspielkunst ist die unbedingte Verständlichkeit der Rede. Was nützen

einem Autor die besten Worte und die schönsten Gedanken, wenn sie auf dem Wege zwischen Bühne und Saal verloren gehen! Einige der Offiziere, die heut vom hiesigen Theater mobilisiert worden, sind auch sonst nicht gerade Vorbilder der Vortragskunst; man mag also ermessen, wie sie in diesem Stück bei ihrer Absicht, die Affektiertheit des Leutnant-Tons hörbar zu machen, gehört und verstanden wurden. Die Folge davon war, daß der erste Akt spurlos vorüberging, zumal die Regie nicht darauf bedacht gewesen war, die vereinzelten Dialogstellen, die hier bereits auf die Handlung hindeuten, durch irgendwelche Markierung hervorzuheben. Der Einzige, der in diesem Aufzug sympathisch wirkte, weil er ohne Manier sprach, war Leutnant Fricke.

Den Helden des Dramas, den Leutnant Hans Rudorff, spielte Herr Barthel. Hätte er den Ton jener Szene nicht verfehlt, in der Rudorff, vom Dienst abberufen, zum erstenmal erfährt, welches Spiel die Vettern mit ihm getrieben — denn hier wäre ein kurzer, starker Gefühlsausbruch von Nöten gewesen, — so hätte seine Leistung nur freundlichste Zustimmung herausgefordert. Was den Künstler sonst mitunter hemmt, die innere Gebundenheit, wurde heute vorzüglich wirksam, weil sie das Wesen des militärisch entschlossenen Mannes treffsicher auslöste. In der Rolle der Trauten, die gar wenig Physiognomie hat, wird keine Schauspielerin versagen, wenn sie bloß die Gabe besitzt, herzlich zu sein. Soweit es in dem Stücke überhaupt auf sie ankommt, hat Frl. Triesch als Gertrude Reimann mit all ihrer schönen Einfachheit den Erfolg des Abends befestigen helfen. Von den übrigen Darstellern fanden die Herren Diegelmann (der Erscheinung nach mehr Generalmajor als Oberleutnant), Bolz, Bauer, Szika und Schwarz Gelegenheit, sich vorteilhaft bemerkbar zu machen.

Als irrig und störend im Grundton des ganzen

wäre noch die kleine Seltsamkeit zu erwähnen, daß alle Darsteller, die das Wort „Rosenmontag" auszusprechen hatten, dies mit einer gewissen übereinstimmenden Feierlichkeit taten, gleichsam als ob sie bei ihrer genauen Kenntnis des Dramas schon von der ersten Szene an wüßten, daß sich an diesem Tage etwas besonderes ereignen werde.

Bei der Inszenesetzung des Stückes war nichts versäumt worden. Man illustrierte die Handlung genau nach den Wünschen des Autors, und das Bier-, Sekt- und Schnapstrinken, das Lichtanstecken und Lampen-Anzünden, das Mantelanziehen und Degen-Umschnallen wurde mit dem ganzen Nachdruck vorgezeigt, den diese so hochbedeutsame Milieu-Schilderung beansprucht.

22. Dezember.

Der Titel ist ironisch gemeint: „Flachsmann als Erzieher". Der Charakter dieses Herrn, der einer Volksschule in der Provinz als Oberlehrer vorsteht, ist nämlich ein so verruchter, daß Mr. Wackford Squeers, der Schulherr aus Yorkshire, der in „Nikolaus Nickelby" steckbrieflich geschildert wird, daneben wie ein wahrer Gentleman erscheint. Herr Otto Ernst, der Verfasser der neuen Schul-Komödie, die heut gespielt wurde, will eigentlich sagen: „Flemming als Erzieher". Denn dieser Flemming, ein Lehrer an der von Flachsmann geleiteten Anstalt, der wirkliche Held des Stücks, ist ein Mann von großartigen Eigenschaften und im Vergleich mit seinem Vorgesetzten, der brutal, borniert, tückisch, pöbelhaft ist, das Ideal eines Weckers und Führers von Kinderseelen: gemütvoll, verstehend, grob aus Güte, allweil fidel und liebenswürdig: der gute Fridolin und der böse Dietrich in der Schulstube. (Die glänzende

Qualifikation des jungen Pädagogen wird übrigens auf die gleiche Weise bewiesen, wie andere Autoren in ihren Stücken Dichter und Künstler schildern, die genial sind, weil wir Zuschauer gebeten werden, sie dafür zu halten.)

Es ist klar: eine solche Gegensätzlichkeit muß nach latenten Spannungen schließlich zum Konflikt führen, und den Anlaß dazu bietet der Tod des Kollegen Kleinmüller aus der ersten Gehaltsklasse. Anwärter auf die freigewordene Stelle ist neben Flemming der Herr Lehrer Diercks, Genre Flachsmann: brutal, borniert, tückisch und so weiter und aus diesen wie andern Gründen der Günstling seines Chefs. Von diesem wird er natürlich zur Beförderung vorgeschlagen, Flemming dagegen als pflicht- und ehrvergessen bei der Schulbehörde denunziert. So stehen die Dinge wenig tröstlich für den Vertreter des guten Prinzips. Zum Glück erscheinen im entscheidenden Moment der Herr Regierungs-Schulrat Professor Doktor Prell auf der Szene, Genre Flemming: gemütvoll, verstehend, grob aus Güte und so weiter. Er überblickt die Lage, erfaßt sie, durchschaut die Seelen, greift mit starker Hand in den Vorgang ein, entlarvt den Oberlehrer als Betrüger und Fälscher, bestraft das Laster und belohnt die Tugend: Flachsmann wird fortgejagt, und Flemming, der sich inzwischen mit der Lehrerin Gisa Holm verlobt hat, wird zum Leiter der Volksschule ernannt. Triumph, bengalische Beleuchtung, Rührung, Umarmung, Gruppe.

Dies ist alles, was heut auf der Bühne geschah, aber diese äußerste Dürftigkeit des Dramatischen brauchte an und für sich dem Lustspiel nicht zu schaden, denn wir haben einsehen gelernt, daß mitunter auch ein Minimum von Handlung hinreicht, ein Stück zu tragen, wenn nur recht belebte Nebenvorgänge fest mit ihr verbunden sind und stets in sie einmünden.

In dieser neuen Schulkomödie, die als Stück tief

unter Herrn Ernsts voriger Bühnenarbeit steht und noch beträchtlich tiefer unter Dreyers „Probekandidat", sind die vielerlei Zutaten lediglich an den Hauptvorgang angeklebt. Man könnte sie loslösen und fortnehmen, ohne die Komödie zu verkürzen. Alles ist bloße und leere Zustandsschilderung, Illustrationsmaterial, Anschauungs-Unterricht zur Orientierung über eine Schule und ihre Leute, nicht zur Beleuchtung einer Handlung und ihrer Einzelheiten, eine Anhäufung von zumeist pointierten und amüsanten Dialogen, in denen ein Mann, der in Erziehungssachen gut Bescheid weiß, seine Ansichten darüber zum besten gibt. Dabei streicht der Verfasser seine Farben mit dem Borstenpinsel auf. Denn genau so wie er in der „Jugend von heute" nicht die Jugend zeigte, wie sie ist: dreist, respektlos und vor allem streberisch bis zur Bewußtlosigkeit, sondern eine Jugend konstruierte, wie sie ihm um des Kontrastes willen für seine Zwecke paßte, — ebenso stellt er den hellen Eigenschaften seines jetzigen Helden eine solche Fülle von Verderbtheit und Niedertracht gegenüber, daß man, weil man die Absicht der Beweisführung merkt, verstimmt wird. Und das bißchen, was von Handlung in dem Stück zu spüren ist, entwickelt sich nicht auf Grund einer inneren Notwendigkeit, sondern nach dem naivsten aller Prinzipien, durch einen Anstoß von außen. Wir sind im Theater jetzt glücklich wieder beim Deus ex machina angelangt.

In der lieben alten Wiener Zeit von damals, als noch der wackere Johann Fürst die Stücke für seine kleine Bühne im Prater bestellte oder, was schlimmer war, selber schrieb, war es bei ihm Hausgesetz, daß für die dramatische Verwicklung nur zwei Arten von Lösungen gestattet sein können: Wenn die Not am größten war, stellte sich entweder der Onkel aus Amerika mit der rotledernen Brieftasche ein, die ungezählte Millionen enthielt, und segnete das Liebes-

paar, oder aber es trat ein unbekannter, bis ans Kinn zugeknöpfter Herr aus den Kulissen, der alles durch einen Machtspruch ins reine brachte, dann den Oberrock auseinanderschlug, einen Ordensstern vorzeigte und die klassisch gewordenen Worte zu sprechen pflegte: „Seid glücklich, liebe Leute! Meinen Namen werdet Ihr nie erfahren: Ich bin der Kaiser Joseph!"

Mit tiefer Bewegtheit haben wir heut in „Flachsmann als Erzieher" den guten Kaiser Joseph wiedergesehen. Dieser Muster-Schulrat Professor Doktor Prell, — er ist dem wohlmeinenden Monarchen wie aus dem Gesicht geschnitten. Welche Wohltat, daß es solche treffliche Menschen gibt und daß sie just zur Tür hereintreten, wenn der Dramatiker sie braucht! Und wie sehr wird Herr Ernst selber zum Erzieher, indem er den Autoren den Weg weist, auf dem sie mit der größten Leichtigkeit über die schwierigsten Probleme hinausgelangen. Bedenken, Zweifel, Kopfzerbrechen, — nichts mehr von alledem. Sind die Leutchen auf der Bühne genügend vorgestellt und ein wenig durcheinandergehetzt — eins, zwei, drei klopft es, man ruft Herein! und der gute Kaiser Joseph bringt alles in Ordnung. „Flachsmann als Erzieher" ist ein ganz schlechtes Theaterstück, wachgehalten durch muntere Gespräche und vollgepfropft mit prachtvollen Gesinnungen.

Das Publikum liebt die Schule, die mit dem Leben der Familie aufs innigste zusammenhängt, und interessiert sich für alle ihre Vorgänge. Es hört auch gute Reden voll Anteil an, hat Sinn für Witz und Frische, die sich darin äußern, und wenn endlich der Kaiser Joseph kommt und die Intriguanten zu Paaren treibt, freut es sich dieser Lösung, weil sie gar so glatt und restlos ist, fast mehr noch als jeder künstlerischen. Man unterhielt sich, lachte und beklatschte Stück und Darstellung, die gegenseitig für einander eintraten. Denn die grell getuschten Figu-

ren der Komödie ermöglichen es allen Schauspielern, ihre Aufgaben in starker Tönung auszuführen und an der Kolorierung des Bühnenbildes selbsttätig mitzuwirken. Dies ergab heut eine so große Summe tüchtiger Einzelleistungen, daß man sagen darf, die mit größter Umsicht inszenierte Novität sei auf den Schultern der Darsteller zum Erfolg getragen worden.

1901

2. Februar.

Molières „Schule der Ehemänner", bisher eine seltene Erscheinung im deutschen Theater, hat heute, in Ludwig Fuldas Übersetzung aufgeführt, das Publikum gut unterhalten.

Wie in „Tartuffe", „Misanthrop" und den „Gelehrten Frauen" hat Fulda den Alexandriner durch zwanglos gereimte, zumeist fünffüßige Jamben ersetzt, und indem er mit der ihm eigenen virtuosen Behandlung der Sprache die Pointen des Dialogs nach Möglichkeit den Reimen zuschob, hat er auch hier für den Geist des Lustspiels ein scharfes Gepräge gefunden.

Das zierliche Stück mit seiner lachenden Verkündigung ewiger Wahrheiten ist so lebenskräftig wie je, und seine feinen Worte dürften hierzulande von jetzt an häufiger zu vernehmen sein.

Der Schauplatz, den man für das Stück gewählt, schien uns nicht zweckmäßig. Unsere ohnehin beengte Bühne wird durch das Haus Valers in zwei Straßen geteilt, und an der Kulisse rechts befindet sich das Haus Sganarells. Die beiden Gebäude sind wenige Meter voneinander entfernt, und kein Mensch versteht es, weshalb die Liebenden, Isabella und Valer, die jeder Möglichkeit einer Verständigung beraubt sind, nicht ohne den Vermittler wider Willen auf die leichteste Weise von der Welt: von Tür zu Tür oder von Fenster zu Fenster miteinander verkehren sollten. In diesem Punkte, der für die Situation selbst direkt ausschlaggebend ist, läßt sich die Dichtung leicht und ohne jede Beeinträchtigung mit unsern höheren Anforderungen an das Gebot der Illusion in Einklang bringen.

Wir denken uns die Bühne als einen kleinen stillen Vorstadtplatz aus Alt-Paris. In der Mitte stehe eine Baumgruppe oder noch besser ein Brunnen oder noch besser beides; vorn erhebe sich Sganarells Haus und im Hintergrund auf der Gegenseite, durch den ganzen Raum der Bühne getrennt, befinde sich Valers Behausung. Dadurch würden nicht bloß die Vorgänge an Wahrscheinlichkeit gewinnen, sondern auch die Darsteller, die bei der jetzigen Anordnung kaum einen Fuß vor den andern setzen können, zu freierer Bewegung und zu einem viel belebteren Spiel gelangen. Das Kommen und Gehen gut sichtbar zu machen, ist für das Stück auch sonst von Bedeutung, weil dadurch in die flink voranhüpfende Handlung kleine nützliche Retardierungen eingeschaltet werden, die, ohne aufzuhalten, die heiteren Spannungen verstärkten.

Die Darstellung war so gut, als man erwarten durfte, aber nicht so gut, als man sich denken konnte. Das Brüderpaar wurde von den Herren Bauer und Diegelmann gegeben. Herr Bauer als Sganarell vermied es mit Glück, seiner Rede gegen Arist eine unbrüderliche Schärfe zu geben, zu der ihr polemischer Ton verführen könnte. Dagegen versah er es wieder mit der Maske. Das Stück bestimmt das Alter Sganarelles ausdrücklich auf knapp vierzig Jahre. „Monsieur mon frère aîné, car, Dieu merci, vous l'êtes d'une vingtaine d'ans", sagt Sganarell an einer Stelle, und gleich darauf bezeichnet er den Bruder Arist als einen „goguenard presque sexagénaire". Zieht man zwanzig von sechzig ab, so dürfte unser Kalkül auch vor dem geübtesten Kopfrechner bestehen. Nun hatte sich aber Sganarell heute einen Kopf zurechtgemacht, der ihn selber als Sechziger, wenn nicht noch älter erscheinen ließ, und seine gebrechliche Haltung vervollständigte diesen Eindruck.

Der kleine Fehler verdeckte den Sinn des ganzen

Stücks, denn dieses will nicht den weiseren von zwei Greisen mit Liebesglück belohnen, sondern es führt aus, daß ein beschränkter und despotischer Mann, auch wenn er seinen Jahren nach das Recht hätte, um Frauengunst zu werben, betrogen und verworfen wird, während der um vieles ältere Mann, bloß weil er klug und frei und gütig ist, noch immer ein Frauenherz zu erobern vermag.

Wir möchten Sganarell auch weniger als Polterer denn als feinen schlauen Fuchs gespielt sehen, giftig, nicht grob. Diese Auffassung würde dem Darsteller über die größte Schwierigkeit seiner Rolle hinweghelfen. Zum Schluß nämlich, wenn Sganarell zu seinem maßlosen Ärger erkennt, welch mutwilliges Spiel mit ihm getrieben worden, wird ihm vom Dichter das Wort entzogen, und er muß hier, wo alles nach einem Ausbruch drängt, längere Zeit schweigend die Reden der anderen ertragen. Nach dem vielen Lauten, das vorangegangen, wirkt diese Stille, wenn ihr nicht eine ganz außerordentliche Kraft des stummen Spiels beisteht, wie ein Abfallen, während der gedämpftere Ton in diesem Moment wohl erlöschen könnte, ohne den Kunstfehler der Pause aufzudecken.

Herr Diegelmann sprach seinen Arist bieder und mit Wärme. Aus der Partie der Isabella ist mehr zu ziehen, als Fräulein Irmen daraus hervorholte. Laune und Leidenschaft mischen sich in dieser Rolle; hinter den leichten Worten steht ein ernstes Schicksal, und das bloß Neckische macht den Vorgang zum Spiel. Fräulein Pollner hat als Leonore nur wenige Worte zu sprechen, aber diese Worte fielen ins Gewicht, weil man ihnen Kraft und Seele anhörte.

Unter den vielen Dienern der Molièrischen Dichtungen ist Ergast vielleicht derjenige, der am wenigsten Physiognomie hat. Herr Stritt fand für ihn mit gutem künstlerischen Instinkt Erscheinung und Art eines dummpfiffigen Bauernburschen. Valer, der

Liebhaber, wurde von Herrn A. Meyer sicher und einnehmend gespielt.

11. Februar.

„Eine ganz besondere Eigenschaft an ihm (Lysander) war, daß er der Bewunderung, in der sein Vaterland wegen Verachtung der Reichtümer stand, ein Ende machte, indem er nach dem attischen Kriege eine Menge Gold und Silber einführte, für sich selbst aber nicht eine Drachme zurückbehielt. Auch nahm er die kostbaren Gewänder von sizilischer Arbeit, die der Tyrann Dionysius seinen Töchtern schickte, nicht an und sagte, er besorge, sie würden durch diese Kleider ein häßliches Ansehen bekommen."

Mit den hier nebeneinandergestellten beiden Ereignissen beschäftigt sich J. V. Widmanns, des schweizer Poeten, dramatische Dichtung „Lysanders Mädchen", die heut in Frankfurt mit schönem Erfolg zum ersten Mal aufgeführt worden. Die Einbringung der gemünzten athenischen Kriegsbeute nach Sparta wird von Plutarch weiterhin ausführlicher behandelt, während die Töchter des Lysander nur noch einmal unter Hinweis auf ihre Schicksale nach des Vaters Tode, ganz flüchtig erwähnt werden. Der Dichter nennt sein Versdrama insofern mit Recht ein historisches Lustspiel, als er bestrebt gewesen ist, das karge Tatsachen-Material, das ihm zu Gebote gestanden, im Geist der griechischen Antike nachschaffend zu ergänzen und das Bild spartanischer Sitte und Größe mit heiterer Grazie und der Treue des Kundigen nachzuzeichnen.

Melitta, eine athenische Kriegsgefangene, leitet als Schaffnerin Lysanders Hauswesen. Sie, die Repräsentantin der verfeinerten Kultur, erzieht des spartanischen Feldherrn Töchter Leukippe und Leontis:

— — — Junge Pantherkatzen,
Unedel nicht, doch wilde Brut,
Bald schmeichelnd, bald verwundend mit den Tatzen,
Mit einem Wort: Spartaner Blut!

Um sich die Gunst Lysanders zu sichern, der in Griechenland allmächtig geworden, schickt der Tyrann von Syrakus einen Boten nach Sparta, der den Töchtern des Feldherrn zwei prächtige Frauenkleider überreichen soll. Der Gesandte, Philostratos, ein Athener, ursprünglich Gefangener des Dionys, dessen Gnade und Gunst er durch ein Lied errungen, war Melittas Jugendgespiele und Verlobter gewesen. Durch die Schrecken des Kriegs von einander gerissen, finden sich die beiden jetzt in Sparta wieder. Die alte Neigung erwacht von neuem: Melitta wird alles aufbieten, um die Mission des Philostratos gelingen zu machen und Lysander zur Annahme der sizilischen Kleider zu bewegen. Um durch die Töchter auf die Entschließungen des Vaters zu wirken, weckt sie in den Mädchen die weibliche Begehrlichkeit nach Putz und Schmuck. Allein dieser Plan wird durch ein Machtwort Lysanders jählings durchkreuzt. Der Feldherr, der wegen eines Zwischenfalls, der den athenischen Kriegsschatz betrifft, ohnehin Spartas guten Ruf bedroht wähnt, fürchtet, daß das Eindringen fremder Kulturelemente die strengen Sitten seines Landes gefährde, und bestimmt:

— — — Wenn meine Töchter, mir zuliebe,
Doch so, als käm es ganz aus ihnen nur,
Die Kleider höflich sich verbitten wollten,
Vorschützend ihre schlichtere Natur,
Die Ehrfurcht, die sie alter Sitte zollten,
Kurz, wenn statt meiner sie in diesem Sinn
Antwort erteilen würden dem Gesandten, —
Groß wär für Spartas Ehre der Gewinn.

Melitta erklärt sich bereit, das schwierige Werk solcher Sinneswandlung bei Leukippe und Leontis zu vollbringen und verlangt zum Lohn dafür von ihrem

Herrn die Freiheit, allerdings — und dies ist eine kleine, beeinträchtigende Vorausnahme der Geschehnisse, — bevor sie noch weiß, was sie gleich nachher erfährt, daß Philostratos, der Geliebte, das Scheitern seiner diplomatischen Sendung und den Unmut des Tyrannen ruhig hinnehmen will, wenn nur die Hand Melittas ihm zuteil würde. Der klugen Beredsamkeit der Athenerin gelingt es ohne Mühe, die beiden Mädchen von ihrer Lüsternheit nach den schönen Kleidern abzulenken und zu einer Zurückweisung der Geschenke, ganz nach Wunsch des Vaters, zu bewegen. Melitta erhält ihre Freiheit und verläßt an der Seite des Philostratos das spartanische Exil. —

Wenn J. V. Widmanns Dichtung als Drama betrachtet, einen innern Mangel aufweist, so ist es der, daß es keinerlei Verwicklungen darin gibt. Was den glatten Verlauf des Vorgangs nur irgend und von ferne zu hindern droht, wird allemal durch einfache Aussprache beseitigt. Diese Ausschaltung des eigentlich Spannenden verstärkt den epischen Charakter des kleinen Kunstwerks. Und dennoch hätte eine Schürzung des Knotens ganz nahegelegen, — es wäre etwa folgendes zu supponieren gewesen: Dionys hat seinen Gesandten mit schwerer Strafe bedroht für den Fall, daß die Mission in Sparta mißglücke. Lysander seinerseits bietet Melitta die Freiheit an unter der Bedingung, daß die Athenerin zur Vereitelung dieser Mission die Hand biete. Auf solche Weise wäre Melitta, zwischen die Liebe zu Philostratos und die Liebe zu Heimat und Freiheit gestellt, in einen Konflikt geraten, der, durch edelmütigen Wettstreit zwischen ihr und dem Geliebten verstärkt, schließlich durch Eingreifen des Lysander eine lustspielähnliche Lösung hätte finden können.

In der Art, wie Lysander gezeichnet ist, hat der Dichter sein Gefühl für den Geist des Historischen mit ganz besonderem Glück und mit förmlich richterlicher

Objektivität bekundet. Denn wenngleich das abstoßende Bild, das Cornelius Nepos von dem spartanischen Feldherrn entwirft, als unverläßlich und offenbar parteiisch abzuweisen ist, so konnte doch in den ruhig-ernsten Mitteilungen des Plutarch vieles gefunden werden, was den Charakter des Lysander in den Augen eines minder scharf unterscheidenden Betrachters zu verdunkeln geeignet war. Der Dichter jedoch trennte mit vollem Recht die Fehler des Lysander, als Fehler der Zeit und des Volks, von den Eigenschaften, die, seine Größe bedingend, ihm als Menschen angehören, und auf Grund solcher Dichtung durfte aus dem Henker der Athener, der einer modernen Auffassung feig, grausam und treulos erschiene, ein sympathischer Held voll Kraft, Klugheit und Würde werden. Und um so eher hätte er in der heiteren Dichtung, in der der Listige halb als Übeltäter dasteht, das Amt des freundlichen Schicksalslenkers übernehmen können.

„Lysanders Mädchen" — wir würden den Titel „Lysanders Töchter" vorziehen, weil er eine singulare Deutung ausschließt — ist das Werk eines feinen Künstlers und schalkhaften Poeten. Die Charaktere sind einleuchtend umrissen, Sparta und Athen in der Verschiedenartigkeit ihrer Kultur wirksam gegeneinandergestellt, die anziehend schmucklosen Verse besonders nach der dialektischen Seite hin mit Geschmack erwogen. Nur ganz vereinzelt fällt ein allzu neuzeitliches Wort aus der Diktion heraus, an zwei Stellen aber: dort, wo Philostratos die Dichter als Wundertäter und Melitta den Wert der Freiheit preist, erhebt sich die Rede zu poetischer Höhe.

9. März.

August Strindberg ist den Pastoren seiner Heimat nicht verloren gegangen: er ist nicht abtrün-

nig, sondern fromm geworden. Jetzt, nachdem der leidenschaftliche Mann den besseren Teil seines Lebens durchstürmt hat, ist es ihm gelungen, unter allen Trümmern und Gräbern sein Kindergemüt wiederzufinden. Er zweifelt nicht mehr, er trotzt nicht mehr, er kämpft nicht mehr, — er glaubt wieder. Aus einem wüsten Rausch sieht er sich erwacht, von einem neuen, reinen Dasein fühlt er sich umfangen. Gottes Wort ist dem Reuigen wiedergeschenkt. Die Bibel schüttet ihre Fülle über ihn aus; was offenbart ist, wird Wahrheit, was verheißen ist, wird Erfüllung. Er hat sein Kreuz auf sich genommen und trägt es ergeben. Der Friede versöhnt ihn, die Hoffnung erhebt ihn, das Glück umblüht ihn. Die Engel im Himmel stimmen ihre Jubellieder an, — alle freien Menschen aber hier unten auf unserer guten Erde, sie alle, die sich zur Religion der Freude bekennen, sie alle, die den Kampf, den Zorn und die Kraft lieben, sie werden den schlaff gewordenen Titanen mit Unlust gebändigt sehen.

Das neue Drama „O s t e r n“ spielt an drei Tagen der Karwoche, der erste Akt am Donnerstag. Passionsstimmung herrscht in der Familie Heyst, die von schweren Zeiten heimgesucht ist. In einem einleitenden Gespräch, das der Sohn des Hauses, Kandidat Elis Heyst mit seiner Verlobten Christine führt, erfährt man, welche Schicksale über den kleinen Kreis hereingebrochen sind. Der Vater, ehedem ein geachteter Gutsbesitzer, hat Mündelgelder unterschlagen und sitzt im Gefängnis. Die Schwester Eleonore hat sich das Unglück so zu Herzen genommen, daß man sie einer Heilanstalt übergeben mußte. Die Mutter, eine anscheinend beschränkte Frau, quält die Ihrigen dadurch, daß sie nicht müde wird, die Schuldlosigkeit ihres Gatten, der doch vor Gericht sein Vergehen offen eingestanden, mit Nachdruck zu beteuern. Sie selbst verdankt es übrigens nur der Nachsicht der Richter, daß sie, der Mitschuld an der Unterschlagung verdächtig,

nicht gleichfalls in Untersuchung gezogen und verurteilt worden ist. Zu all diesen Leiden gesellen sich für Elis, der nervös und haltlos erscheint, noch ärgerliche Erlebnisse und Eindrücke persönlicher Art. Sein bester Freund hintergeht ihn. Benjamin, eines von des Vaters Opfern, ein Schüler, der im Heystschen Hause lebt und dort das Geld, das man ihm schuldet, „abessen" soll, hat eine schlechte lateinische Arbeit geschrieben. (Er hat ut mit dem Indikativ konstruiert statt mit dem Konjunktiv! Jammervoll!) Der Aufenthalt in der Stadt, wo alle Menschen einander hassen und wo man immer allein bleibt, bedrückt Elis, der sich leidenschaftlich hinaus aufs Land, nach der Natur, nach dem Frühling sehnt. Er schmiedet mit seiner Braut Pläne, wie sie es anstellen sollen, ihre Ersparnisse zu vergrößern, die verhaßte Stadt zu fliehen und zur Vereinigung zu gelangen. Oh, wie weit liegt dieses schöne Ziel entfernt! Das Schlimmste aber ist, daß gerade jetzt, da die Sorgen und Nöte sich häufen, der alte Lindgren, des Vaters Hauptgläubiger, in die Stadt zieht und man zittern muß, er werde der verarmten Familie das Letzte wegnehmen, das ihr geblieben ist.

Soweit die Vorgeschichte des Stückes und ihre künstlerische Zusammenfassung. Es sind keine tröstlichen Verhältnisse, die sich hier auftun, und was an Handlung dazutritt, hat nur den Zweck, Elis Leiden zu steigern und diese Bedrängnis zu veranschaulichen.

Zunächst ereignet sich ein Unvorhergesehenes. Mit Furcht hat der junge Mann von der Möglichkeit gesprochen, Eleonore, die Kranke, könne aus der Heilanstalt entweichen und ins elterliche Haus zurückkehren. Das tritt nun wirklich ein: die Tür geht auf, und Eleonore erscheint.

Die Gestalt dieses Kindes ist trotz allem, was die heutige Aufführung an widersprechenden Eindrücken ergeben hat, der Zauber des Dramas, sein

höchster und feinster Reiz. In ihr prägt sich auch die Tatsache am klarsten aus, daß mit August Strindberg kein Erstbester zur Kirche zurückkehrt, daß vielmehr ein genialer Mann, von modernstem Geiste nicht nur erfüllt, sondern diesen vielfach selber anfeuernd an einer ganz bestimmten Stelle in den Weg zum Dogma einlenkt, an dem einzigen Punkte nämlich, wo Wissenschaft und Glauben sich zu berühren scheinen: dort, wo die Existenz okkulter Dinge in Frage kommt.

Scheidet man allen spiritistischen Unfug rundweg von jeder Betrachtung aus, so bleiben auf dem Gebiet des Unerforschten, nicht des Unerforschlichen, noch genug Erscheinungen in Kraft, die dem Gläubigen zu glauben, aber auch dem Denkenden zu denken geben. Von der menschlichen Seele und ihren verborgenen Kräften wissen wir nur weniges. Erst seit einigen Jahrzehnten und erst nachdem der blanke Rationalismus mit seinem Wahlspruch: „Was ich nicht sehe, glaub ich nicht" als beschränkt und hemmend beiseite geschoben worden, hat die Wissenschaft angefangen, alles, was an physischen Phänomenen zu beobachten war, mit Ernst zu prüfen. Abgesehen von der Möglichkeit der Willensübertragung auf Suggestible, die heut als anerkannt gelten darf, ist man noch nicht weit gekommen. Dieses Neuland hält seine Grenzen gut bewacht. Vielleicht tasten wir uns auch nur so langsam weiter, weil die Beobachter um so vieles normaler sind, als die Beobachteten. Ein Dichter mit einem so empfindlichen Nervenleben wie Strindberg könnte ganz wohl befugt sein, verwunderliche Kräfte in gleichvibrierenden Seelen wahrzunehmen, während gesunde Männer der Wissenschaft, die dabeiständen, nichts davon spürten. Und so wird auch das Übersinnliche, das er in der Gestalt seiner Eleonore geschaut und geschaffen, von vielen bezweifelt oder gar verlacht, von niemandem begriffen und von manchem geglaubt werden. Dieses Kind ist —

nochmals: trotz der Ergebnisse des heutigen Abends, — ein holdseliges neurasthenisches Rätsel. Eleonore, die von sich selbst sagt, daß sie alt geboren wurde, daß sie nie lernte, sondern sich bloß erinnerte, besitzt die seltsamsten Gaben. Sie kennt alle Geheimnisse der andern, sie sieht am hellen Tage die Sterne leuchten, sie hört in den Telephondrähten die Worte klingen, sie weiß genau, was die Schwester drüben, jenseits des Ozeans, in ihrem Kramladen zu einer bestimmten Stunde treibt. Wie Menschen geartet sind, ob sie Gutes oder Böses im Sinne haben, ist ihr bewußt. Vogelsprachekund wie Salomo, horcht sie in die Seele der Blumen und Blüten. Sie hat wundervolle Bilder und Gleichnisse voll poetischen Glanzes und seelischer Tiefe.

Nun, da sie unvermutet ins elterliche Haus zurückgekehrt, ist sie ganz anders, als alle besorgten. Eine sublimste Neigung, etwas wie ein erster, zartester Anhauch von Frauenliebe verbindet sie mit dem jungen Benjamin, den sie tröstet, weckt, an sich zieht. Es ist eine Helle in ihr, die selbst in diesem verdüsterten Heim nicht getrübt, eine Reinheit, die nicht befleckt, ein starker Mut zu ihrem Selbst, der durch nichts erschüttert werden kann. Und diesen Mut hat sie nötig. Denn auf dem Gange nach dem Vaterhaus hat sie, einer Regung ihres Herzens folgend, eine Unbedachtsamkeit begangen, die, weil der Dichter es so wünscht, nicht weil er es einleuchtend dargestellt hätte, neuen, schweren Kummer über sie und die Ihrigen hätte bringen können. Allein, wenn die Not am größten ist, ist die Hilfe Gottes am nächsten. Das steht in allen moralfesten Kinderbüchern und wird von August Strindberg hier von neuem bewiesen.

Kehren wir zunächst zur Haupthandlung zurück und folgen wir Elis in seinen Karfreitag, in des Dramas zweiten Akt. Elis liest auf Wunsch der Mutter, die eine Wiederaufnahme des Verfahrens

für möglich hält, in den Akten des väterlichen Prozesses, und alle alten Wunden brechen von neuem auf. Nichts, was eine Hoffnung bestärken könnte, zeigt sich, nur das Schmachvolle bleibt beharrlich. Der junge Mann ahnt, daß ein Unheil sich an das Vergehen Eleonores knüpfe, und endlich bringt sich gar Christine, die Braut, die Kluge und Einziggesunde unter all diesen Dekadenten, in den Verdacht der Untreue. Sie wünscht das geistliche Konzert zu besuchen (aufgeführt werden Haydns „Sieben Worte“), und zwar in Gesellschaft jenes Freundes, der Elis mit Undank gelohnt hat. Und nun bricht alles über dem Melancholiker zusammen. Er hat den letzten Halt verloren, fühlt sich grenzenlos verlassen: Nacht ringsum, Grauen, Vernichtung, Weltende, Golgatha!

Man könnte ängstlich werden, wüßte man nicht bereits, daß August Strindberg fromm geworden ist. Soviele Leiden, wie Elis Heyst sie erduldet, kann Gott auf einen Menschen nur häufen, wenn er die Absicht hat, ihn zu läutern. Gelingt aber das Besserungswerk, so wird es dem Vollbefundenen an der Gnade nimmer fehlen. Und richtig, kaum ist im dritten Akt der Osterabend hereingebrochen, so öffnet sich der Himmel von allen Seiten und die göttliche Glorie geleitet den Vielgeprüften zur bürgerlichen Auferstehung. Und wer ist es, der alles im Nu zum Guten wendet? Kein anderer als Lindgren, der Hauptgläubiger, vor dem wir uns so unsäglich gefürchtet haben. Der Dichter verzeihe uns, aber wir können uns nicht helfen: dieser Lindgren trägt unverkennbar die Züge des großartigen Herrn Schulrats in „Flachsmann als Erzieher“. Die reinäußerliche Art, den Konflikt zu lösen, ist bei Strindberg die gleiche wie bei Otto Ernst, und sein Lindgren erscheint ebenso wie der Maschinengott des deutschen Stückes als der offizielle Vertreter der Vorsehung, nur daß diese begreiflicherweise bei Strindberg weniger weltlich auftritt,

als bei dem Hamburger Autor. Lindgren prüft Elis nicht in Philosophie und Pädagogik, sondern in Unterwürfigkeit und christlicher Demut. Text: „Liebet die euch hassen!“ Er ist nicht hellseherisch begabt wie Eleonore, und gleichwohl weiß er alles, was im Hause Heyst vorgeht und wie die intimsten Vorgänge darin zu deuten sind. Aber zuvörderst muß Elis seinen sakrilegischen Trotz niedergekämpft haben, ehe dem Zerknirschten die Gnade zuteil wird. Nun erst erfährt er, daß Lindgren, dem Heyst-Vater einstmals einen Dienst erwiesen, ein Freund des Hauses ist und nicht daran denkt, seine Ansprüche geltend zu machen, daß ferner Christine, die Braut, ihrem Verlobten in Treue zugetan geblieben, daß weiter ein Vorgesetzter und der mehrfach erwähnte Freund sich mit Elis' Wohl beschäftigen und so weiter, und da auch Eleonorens Schuldlosigkeit sich aufklärt, nimmt die Passionsgeschichte der Familie Heyst ein allseitig befriedigendes Ende.

Und die Moral von alledem? Das Heil liegt in der Demut, Gott züchtigt die, die er lieb hat, des HErrn Ratschlag ist unerforschlich. Recht gut und schön, aber was soll das Ganze? Die Kunst mag noch so sehr Selbstzweck sein, — wenn sie wie hier die religiösen Strebungen der Zeit in einer Weise auffaßt, die der Kulturentwicklung nach unserer Überzeugung abträglich ist, wird sie ein Hemmnis, und wir weisen sie, so schön sie in manchem einzelnen wäre, von der öffentlichen Schaubühne in die Sitzungen der Missionsgesellschaften und in die Betversammlungen der Heilsarmee. Dort wird sie weniger Schaden stiften.

Nicht dieser Tendenz, sondern ihrer Schwächen wegen, für die das Frankfurter Theater nicht einzutreten wußte oder vermochte, wurde die Dichtung heut unzweideutig abgelehnt. Das Publikum ertrug die peinliche Monotonie der Stimmungen nicht, die fast bis zum Schluß andauert, geriet teils über die Dürf-

tigkeit, teils über die Seltsamkeit der Vorgänge in Ungeduld und zeigte sich endlich geneigt, die ernstesten Worte des Dichters heiter zu nehmen. Von dieser Seite her ist August Strindberg kein Unrecht geschehen; zerfahren und quälerisch, wie das Werk sich als Drama zeigte, verdiente es kein besseres Schicksal. Eine andere Frage ist, ob von der Bühne aus alles unternommen worden, was geeignet gewesen, die Dichtung ins richtige Licht zu setzen, und in dieser Hinsicht sind in uns schwere Bedenken aufgestiegen. Nach dem jetzigen Stande des hiesigen Personals war das Stück überhaupt nicht aufzuführen, denn weit und breit sehen wir keine Darstellerin, der man die Partie der Eleonore, mit der das ganze Drama steht und fällt, mit Beruhigung hätte anvertrauen können. Indem man das Stück dennoch gab und die entscheidende Rolle mit der heroischen Liebhaberin des Theaters besetzte, hat man dem Dichter das Beste vorenthalten: man hat ihn nicht verstanden. Eleonore ist ein Kind voller Grazie, voller Anmut, voll der durchsichtigsten Einfalt des Herzens. Als Kind in ahnungsloser Unbefangenheit kündet sie die Geheimnisse der Welt und die Weisheit des Lebens. Sie wird durch die Kräfte, die in ihr schlummern, nicht zur Erde herabgezogen, sondern wie ein Schmetterling zu freundlichen Höhen emporgetragen. Froh muß sie sein, beflügelt, liebenswert und auch in der Erscheinung eine präraffaelitische Mädchengestalt vergegenwärtigen, damit alles Licht, das die beiden ersten Akte des Dramas dringend brauchen, leicht von ihr ausstrahle. Und was wurde statt dessen aus der rührenden Figur dieses Kindes? Man sollte es nicht glauben: eine Wahnsinnige von schwerfälligem Ansehn, die unheimliche Irene aus Ibsens Totenstück, eine Klagende, die mit Grabesstimme ihre Rede aufsagt, über das Unerfreuliche nicht hinweghuscht, sondern es mit Gewichten beschwert und den Grundton der Dichtung noch ver-

düstert, statt ihn aufzuhellen. Unter solchen Umständen mußte sich die Einförmigkeit der Stimmung bis zur Unerträglichkeit steigern. Und auch die übrigen Darsteller, mit Ausnahme von Fräulein Boch (Christine) und Herrn Diegelmann (Lindgren), die durch gute Natürlichkeit hervorstachen, wußten sich in ihren Aufgaben nicht zurechtzufinden. Allen äußeren Forderungen des Dramas hatte die Regie mit Einsicht Folge geleistet. Jedem Akt ging ein Motiv aus Haydns „Sieben Worten" voraus (Maestoso-adagio, Largo Nummer 1 „Pater dimitte illis" und Adagio). Hinter dem Vorgang gedämpft hervorklingend, beschenkten uns diese kurzen Sätze mit den einzigen Erhebungen des verfehlten und verlorenen Abends.

15. März.

Einen sehr günstigen Eindruck hat heute ein Gast, Herr Bayrhammer, von Breslau als Shylock hervorgebracht. Er zählt zu jenen Darstellern, die über ihre Art und ihre Kunst nicht lange im Zweifel lassen. Als ein guter Sprecher, der Shakespeares tiefe Rede auseinanderzusetzen weiß, und als ein gewandter Spieler, der in nichts unsicher ist, zeigte sich der Gast gleich in der ersten Szene mit Antonio. Später bemerkte man, daß er, ohne nachzuahmen, von bewährten Vorbildern gelernt und sich mit eigenem Nachdenken in den Charakter der Rolle vertieft habe. Um ein Beispiel für diese Selbständigkeit anzuführen: dort, wo Shylock von Antonio für das Darlehn die furchtbare Bürgschaft beansprucht, hält er sich an die Textworte „zum Spaß" und stellt seine Forderung mit einer lauten Heiterkeit, die das Opfer in Sicherheit zu wiegen wohl geeignet ist. Er ist auch im ganzen lebendiger und beweglicher als andere Shylocks, sogar mehr vielleicht, als mit dem Alter der Gestalt,

wie es allenthalben angenommen und auch von ihm in der Maske angezeigt wird, im Einklang steht. Die Folge davon ist, daß er sich weniger versteckt, daß er weniger brütend erscheint und zu Ausbrüchen neigt, die ihn in der Fähigkeit, sich planvoll zu steigern, mitunter behindern.

Der Gast besitzt ein wohlklingendes Organ, das nur im starken Affekt katarrhalisch belästigt ist, woran hoffentlich die Jahreszeit mehr schuld trägt, als eine natürliche Anlage. Nasale Töne, die sich einschlichen, dürften auf die Absicht des Künstlers, einen Jargon anzudeuten, zurückzuführen sein. Die Gabe, den durchdachten Ausdruck sinngetreu zu äußern, verleitet vielleicht Herrn Bayrhammer zu einer Überladung seiner Rede mit Nuancen und zu einer Hinneigung zum Deklamatorischen. Aber dies wäre kein Grund, dem Gast zu grollen: Fülle läßt sich leichter zügeln, als sich mit Armut wirtschaften läßt.

20. März.

Frau Helene Odilon vom Deutschen Volkstheater in Wien hat sich heute die Gunst des Frankfurter Theaterpublikums rasch gewonnen. Sie spielte die Madame Sans-Gêne und fesselte ebensosehr durch den Charme ihres Wesens, wie sie durch die Grazie ihres Spiels erfreute. In welchem Sinne Frau Odilon in dieser Rolle teils mehr, teils weniger gibt, als die Komödie beansprucht, läßt sich erkennen, wenn man zwischen künstlerischer Kunst und Persönlichkeitskunst unterscheidet.

Der Gast zeigt Erziehung, Geistigkeit, Geschmack mit pariserischem Einschuß, — Eigenschaften, die ihn ohne weiteres auf das feine und heitere Theaterstück verweisen. Eine starke Natur dagegen mit der Neigung zu vehementen Ausbrüchen besitzt er nicht. Die

Folge davon ist, daß in Frau Odilons Darstellung aus der Catherine Hübscher eine Dame wird, die schon als Wäscherin ein wenig Herzogin ist und die dann als Herzogin nur durch ihre Worte, nicht durch ihre Art glaubhaft macht, daß sie jemals Marketenderin gewesen.

Wir haben Sardous noch immer wirksames Stück schon sehr oft gesehen, aber noch niemals so, wie wir uns die Darstellung der Titelrolle denken. Ohne den starken Ton gesunder Ordinärheit verflacht der originelle Charakter, und alle Absichten des Autors, die sich auf die Hervorkehrung des Gegensatzes zwischen derbem Volkstum und höfischer Überfeinerung richten, verwischen sich. In Frau Odilons Rede, deren Klangfarbe mitunter an die Stimme der Frau Niemann-Raabe erinnert, gibt es Stellen, die dunkel bleiben, vielleicht weil sie nicht scharf genug geprägt sind, vielleicht weil unser Ohr nicht an den Gast, vielleicht weil der Gast nicht an unser Haus gewöhnt ist. Auch leise dialektische Anklänge, die uns sächsischen Ursprungs zu sein scheinen, lassen sich in ihr aufspüren. Von diesen Vorbehalten abgesehen, konnte die heutige Madame Sans-Gêne den warmen Beifall, der sie nach jedem Aktschluß begrüßte, für ihre anmutige Kunst mit Recht in Anspruch nehmen.

22. März.

„Ich muß Sie aufklären über meine „feine" Madame Sans-Gêne," — schreibt uns Frau O d i l o n. „In Stuttgart (woselbst die Wiener Künstlerin dieser Tage gastierte) war ich dem Publikum zu viel Wäscherin, und hier in Frankfurt wollte ich einem solchen Tadel aus dem Wege gehen — leider! Jedenfalls zeigt dies Erlebnis aufs neue: man soll immer den Mut seiner Meinung haben, was ich von jetzt ab be-

herzigen werde. Nichts für ungut, aber das mußte ich sagen, daß dies nicht meine Auffassung war!“ —

Frau Odilon „kann also auch anders“, und dies hat sie heute in der Titelrolle von „Zaza“ sehr einleuchtend dargetan. Nicht behindert durch Rücksichten, die mit der Kunst nichts zu tun haben, gab sie der von tief unten stammenden „Brettl“-Diva die bestimmten und charakteristischen Züge der ungezähmten Leichtfertigkeit. Sie war durchaus so naiv-ordinär, wie ihre Aufgabe es verlangte, aber sie wußte das Gemeine mit einer Liebenswürdigkeit zu sagen und zu zeigen, die es fast reizend erscheinen ließ. Nana und Mimi Pinson schienen in eine Gestalt verschmolzen.

Auch heute merkte man, daß Frau Odilon viel und willig in Paris gelernt hat. Natürlicher und künstlerisch-raffinierter ist Zaza dort nicht gespielt worden. Die Verführungsszene im ersten Akt, die leicht abstoßend wirkt, wofern nicht die unbefangenste Grazie sie durchdringt, wurde ein Bravourstück bester weiblicher Lustspielkunst, und späterhin, wenn Zaza darlegt, wie sie liebt und leidet, fand Frau Odilon hierfür die Töne einer oftmals bewegenden Herzlichkeit.

Der Rang, den Frau Odilon im Wiener Theaterleben einnimmt, ist uns heut erklärlich geworden. Sie besitzt die äußere und innere Anmut einer eleganten Frau und kennt das Geheimnis jener künstlerischen Einfachheit, die ganz selbstverständlich scheint, wiewohl eben nur die Begabtesten durch fortgesetzte Arbeit und strenge Selbstzucht zu ihr gelangen. Von den guten Mitteln des Gastes scheint uns nur die Stimme, die in der Konversation Wohlklang und Ausdrucksfähigkeit besitzt, einer stärkeren Inanspruchnahme zu widerstreben. Bei Rufen oder bei Affekten fistuliert sie, und an Stellen, wo sich solche Anforderungen häufen, wirkt dieser Mangel, den keine Kunst verkleiden kann, wie eine Manier.

15. April.

Als der jüngere und (entgegen des Dichters Absicht) gescheitere und sympathischere der beiden Brüder in der „Haubenlerche“ stellte sich heute Herr Max Reimann aus Hamburg dem hiesigen Theaterpublikum vor. Führt ihn sein Gastspiel für die Dauer nach Frankfurt, so wird er hier in dem lange verwaisten jugendlichen Fach der unentwickelten oder halbreifen Charaktere Beschäftigung finden. Früher, als die einzelnen Betätigungen der Theaterkunst noch fest ummauert waren, bezeichnete man dieses Rollengebiet als das Fach der Naturburschen. Damit meinte die alte Bühne, die sehr enge Begriffe von Natürlichkeit hatte, die ins Männliche transponierten Gegenspieler der Naiven, die Einfältig-Treuherzigen, die dummen Jungen und schüchternen Jünglinge. Solche Naturburschen gibt es jetzt nicht mehr, im Leben nicht und infolgedessen auch auf der Bühne nicht. Die Adoleszenten von heut, schon als Kinder klug und erfahren, wissen genau, was sie wollen und worauf es im Leben ankommt, und es ist im allgemeinen erbaulicher, sie zu betrachten, wenn sie sich fremd zurückhalten, als ihnen zuzuschauen, wenn sie sich natürlich geben. Herr Reimann hatte Erfolg in der Partie des weltkundigen, und respektlosen Lebeknaben der Großstadt. Er ist keiner von den „schönen“ Schauspielern; der breit ausladende Unterkiefer verweist ihn auf die Darstellung des Komischen oder Grotesken. Aber Komik hat er, sprechen und spielen kann er, anzuziehen versteht er sich auch, und in das fremde Ensemble stellte er sich mit solcher Sicherheit, als gehörte er der Frankfurter Bühne schon längst an.

17. April.

Heut hat Herr R e i m a n n aus Hamburg den pedantisch schüchternen Referendar im „V e i l c h e n - f r e s s e r“ gespielt. Er zeigte viel sichere Natürlichkeit und erfreute durch die Diskretion seiner Komik. Da der Gast Geschmack besitzt und sich in der Gewalt hat, bleibt er der Übertreibung fern, und indem er allenthalben bald mildert, bald durch erhöhte Einfachheit gleichsam entschuldigt, weiß er der drastischen Theaterrolle wirklich einen Schein von Lebensmöglichkeit zu geben. Herr Reimann wird ohne Zweifel auch in der feinen Komödie bestehen, und wenngleich die Stücke seines Gastspiels nicht in die höhere Kunst hineinragten, wird man ihm auf seine bisherigen Leistungen hin doch auch für das ernstere Drama Kredit geben dürfen.

Dort, wo Laube in seiner Geschichte des Burgtheaters von dem Ensemble dieser Bühne spricht, sagt er ungefähr folgendes: Vielfach habe es sich verwertet, daß man bei Engagements immer auf lebensvolle Persönlichkeiten Bedacht genommen habe. Und dabei stellt er diese wichtigste aller Eigenschaften in Gegensatz zur „sachgemäßen Schulkenntnis“, auf deren Besitz es zunächst weit weniger ankomme. Diese Erfahrung des alten Praktikers spricht sehr zugunsten des Gastes. Herr Reimann scheint nicht nur wer zu sein, sondern er kann auch was, und wenn er seine künstlerisch abwägende und zielsichere Art behält und stärkt, wird das Ensemble unseres Theaters Nutzen von ihm ziehen. Denn wie überall, gelangt auch auf der Bühne zu erzieherischem Einfluß und zur Autorität nicht das, was bloß laut, sondern bloß das, was stark ist,

18. April.

Herr S c h w e i g h o f e r hat diesmal für sein Gastspiel einen Dichter mitgebracht: Anzengruber.

Man darf es ihm danken, denn in den „Kreuzelschreibern“ zeigt sich bei aller Lässigkeit in der Führung der Handlung die Kunst des österreichischen Poeten so stark und zwingend, daß auch die anfangs Zögernden sich ihr immer williger hingeben müssen. Damals, als er das Stück schrieb, hat Anzengruber noch lachen können, laut und herzlich lachen; später hat er's für immer verlernt. Er war jung, der Erfolg des „Pfarrer von Kirchfeld“ hatte ihn dem Dunkel und, wenigstens für kurze Zeit, dem äußersten Druck des Lebenskampfes entrissen; das Konkordat war aufgehoben; ein Hauch von Huttens Geist ging durch die Lande, und gleich einem Befreiten, der von überstandenen Fährlichkeiten froh berichtet, erzählte er seinem Volke die schalkhafte Geschichte, wie verborgene Mächte von Kanzel und Beichtstuhl aus Unfrieden zwischen Mann und Weib stiften. Der „Pfarrer von Kirchfeld“ traf noch mitten in das Empfinden der Zeit; die „Kreuzelschreiber“ fanden die Zeit schon mit anderen Dingen beschäftigt. Die Zeit hatte keine Zeit mehr, bei Mißständen zu verweilen, die für immer beseitigt schienen.

Heute weiß man, wie groß diese Täuschung war. Die Kutte hängt wieder über der Sonne, genau so wie vor dreißig und mehr Jahren, und wir glauben nicht, daß Herr Schweighofer sich getrauen würde, den Steinklopferhannes jetzt in Österreich zu spielen.

Der Gast charakterisiert diese prachtvolle Gestalt mit der ins Kleinste greifenden Schärfe, die ihm eigen ist. Er hat sich seine Rolle etwas frei nach Anzengruber zurechtgemacht und fleißig Nuancen zugegeben, die ihn, mehr als vorgesehen, in den Mittelpunkt des Vorgangs rücken. Aber den andern verbleibt doch ihr eignes Wort und Tun, und es war ein Vergnügen, zu sehen, wie sie alle, Herr Bauer als Gelber-Hof-Bauer, Fräulein Boch als Josefa, Herr Grün als Altlechner, Fräulein König als Kellnerin,

Herr Roll als Brenninger und Herr Szika als Großbauer, mit bestimmter individueller Prägung dem Dichter und dem Gast zu Ehren spielten.

Bei der guten Anordnung der köstlichen Ensembleszenen, in denen Anzengruber die bajuvarisch-bäuerliche Eigenart mit unübertrefflicher Sicherheit zeichnet, dürfte Herrn Schweighofers bewährte Regiekunst mittätig gewesen sein. Die heitere Dichtung versetzte das Publikum in die angeregteste Stimmung, und der Gast, schon beim ersten Erscheinen freundlich begrüßt, wurde mitsamt den übrigen Darstellern oft und laut gerufen.

11. Mai.

Zwei allgewaltige Fragen, die eine im stillen gärend, die andere laut und gebieterisch fordernd, erfüllen die Zeit, die Geister und die Herzen: das religiöse und das soziale Problem. Neben ihnen wird, was sonst die Welt bewegte, gering und vergänglich. Die Sehnsucht und das Leid erwecken sie, das Ewige und das Tägliche berühren sie, den Himmel und die Erde umspannen sie. Den Himmel, den wir geschaffen haben, und die Erde, die uns geboren hat.

An der Grenze zweier Zeitalter angelangt, sammelt die Menschheit, was sie an Einsicht und Kraft errungen, den Willen zur Wahrheit und den Mut zur Tat. Wenn ihre Gedanken und ihre Hämmer ruhen, wird es still um sie her, und dann horcht sie in das quälende Schweigen, das sie umgibt, erhebt den Blick zu den Sternen und fragt: „Bist du?" Und wenn sie sich selbst betrachtet, wenn sie wahrnimmt, wie sie, von Kämpfen zerwühlt, ihre kurze Lebensstunde dem Zufall, der Torheit, der Gewalt anheimgibt, wenn sie sieht, wie diese blühende Erde, die Sonne für alle hätte, nur einzelnen zum Lustort wird, wie die Un-

zähligen, die Menschenantlitz tragen, keuchend unter ihrer Bürde einhergehen und verderben, — dann erzittert sie, dann regt sich ihr Gewissen und dann begreift sie den furchtbaren Ruf, der aus den Tiefen heraufgrollt: „Gerechtigkeit!"

„Bist du?" hatte Björnson im ersten Teil seines monumentalen Dramas „Über unsere Kraft" gefragt. Bist du, so gib dich uns. Denn so gewiß es ist, daß wir nichts inniger wünschen, als an dich zu glauben, ebenso gewiß ist es, daß uns nichts leichter ankommt, als an dir zu zweifeln. Offenbare dich; antworte, wenn wir dich rufen, gib uns ein Zeichen, daß wir dich erkennen! —

Aber alles bleibt stumm; nichts Unerhörtes vollzieht sich. Wunder gibt es nur für die, die sie nicht brauchen, weil sie ohnehin glauben. Wer der Wunder bedarf, um glauben zu können, hat schon aufgehört, gläubig zu sein, und kann das Unmögliche nimmer schauen. Unerreichbar ist, was er begehrt, und deshalb wird es ratsam sein, entweder zu glauben, ohne zu fragen, oder im Unglauben zu verharren, ohne das Unmögliche zu fordern.

Mit dem ersten Teil des Dramas hängt der zweite, der heute in Frankfurt zur Aufführung gelangte, nur insoweit zusammen, als unter den Kräften, die der soziale Notschrei geweckt hat, auch die Religion eine Stelle sucht. Das Religiöse steht ganz im Hintergrund. Und dennoch dreht sich auch das zweite Drama um den Glauben und um ein Wunder: um den Glauben an die Allmacht der Menschenliebe und um das seltsamste von allen Wundern des Lebens, um den Sieg der Gerechtigkeit.

In diesem Werk hat uns Björnson sein Höchstes gegeben und nicht bloß seines, sondern ein Bedeutendes in jedem Vergleich. Nur ein Mensch, der so groß ist wie gütig, nur ein Denker, der so ernst ist wie weise, nur ein Dichter, der so beredt ist wie innig, und

nur ein Künstler, der so stark ist wie kundig, — hat das Gewaltige, so wie es hier geschehen, fassen und formen können. Alle Versuche, die bisher darauf abzielten, das, was uns als soziale Frage gilt, in den beengten Rahmen des Dramas zu zwängen, nehmen sich wie ein Gestammel aus neben der symphonischen Klangfülle dieser Dichtung. Was zeigten sie uns, die andern, die sich mit ihrem schwächlichen Beginnen abmühten? Im besten Falle ein Äußerliches, den Lohnkampf, den sie mit all seinen Furchtbarkeiten photographisch getreu hinschrieben: So war es, so ist es, unsere Weltordnung ist verbesserungsbedürftig, nun seht selber zu, wie ihr damit fertig werdet!

Wohl bildet ein solcher Lohnkampf auch den Untergrund von Björnsons Drama, aber weit über ihn hinweg eröffnen sich die Ausblicke und Fernen. Zum ersten Male geschieht es, daß die Poesie das Schreckliche verklärt, daß das Gesetzmäßige des Vorgangs sich wie von innen heraus erläutert, daß erhabene Menschenschicksale die Lebensnot zur tragischen Größe hinanführen und daß die Zukunft uns eine Versöhnung verheißt, die wenigstens dem Nachgeschlechte einbringen wird, was den Mitlebenden versagt geblieben.

Und der Dichter, so heiß sein Herz mit den Hilflosen schlägt, er urteilt wohl, aber er verurteilt nicht. „Hölle" heißt die Schlucht, in der die Arbeiter des Fabrikanten Holger hausen, und ein wahres Pandämonium breitet das Drama vor unseren Augen aus: den Hunger, die Schande, die Verzweiflung, das Verbrechen, Tod und Vernichtung. Aber hier, wo die tiefste Verlassenheit heimisch und unausrottbar scheint, erblüht zugleich das edelste Menschentum, die heldenhafteste Nächstenliebe, ein wahrhaft göttliches Erbarmen. Der Dichter zeigt uns den Haß, der aus der „Hölle" zur Burg der Bedrücker hinauflodert. Aber er selbst haßt nicht mit, er wägt und prüft und versteht. Ihm ist bewußt, daß die dort oben ihre Macht

festhalten und benutzen, nicht weil sie von Natur aus besonders böse, sondern weil auch sie nicht so frei sind, wie die in der „Hölle“ unten meinen. Wenn alle Räder stillstehen, sobald der starke Arm, der sie bewegt, den Dienst versagt, so ruhen sie nicht minder, sobald der Geist feiert, der den Arm bewegt. Da heißt es rechnen, aus günstigen Umständen Vorteil ziehen, weit Auseinanderliegendes zusammenfassen und beständig alles Nachdenken anspannen, um dem flinken Mitbewerber zuvorzukommen. Und auch dieser Geist, der den starken Arm lenkt, ist seinerseits zumeist wieder der Sklave einer Macht, deren Befehle er, ohne zu zaudern, vollstrecken muß: der Sklave des Kapitals. Alles in unserer Welt ist Zusammenhang, Wechselwirkung, Kette. Nur wer dieses Spiel der Kräfte erkennt, wird den so langsamen Gang des sozialen Reformwerks begreifen lernen. Und eben weil sie diesen Gang beschleunigen wollen, weil sie sich stark genug wähnen, den großen Zusammenhang aller Dinge aus eigenem Verlangen zu lockern und weil dieses Vorhaben in jedem Sinne über ihre Kraft geht — deswegen verlieren die Elenden in der „Hölle“, sie mitsamt ihren herrlichen Helfern, die Schlacht, die sie ihren Peinigern liefern. Ihre Bedrücker können sie töten — der Druck bleibt, denn gegen ihn sind sie machtlos. Menschen lassen sich mit Dynamit beseitigen — die Gesetze der Entwicklung spotten jeder Übeltat. So lange nur die Gewalt gilt, weil die Starken sich nicht die Mühe nehmen, die Schwachen zu verstehen, und weil diese nicht genug lernen dürfen, um zwischen Ursache und Wirkung unterscheiden zu können, so lange wird eines allein notdürftig helfen müssen: die Güte. Alles, was wir sonst anstreben, mag uns versagt bleiben, — gütig zu sein, kann nie über unsere Kraft gehen.

Vieles ist besser geworden, als es einstens war. Ein Lichtstreif am Saum des Himmels kündigt den Morgen an. Die Seelen reifen, die Gewissen er-

wachen, und diejenigen, die sich im Innersten ihres Herzens aller leidenden Kreatur verwandt fühlen, sehen ahnenden und hoffenden Geistes in der Ferne ein neues Gebot des Daseins aufsteigen: Niemand auf Erden darf Überfluß haben, so lange es Menschen gibt, die am Notwendigsten darben.

23. August.

Fräulein Triesch hat sich heute als Maria Magdalena verabschiedet. Sie, von der unter allen Mitgliedern des hiesigen Ensembles die größte persönliche Kraft ausging, verliert an Frankfurt weniger als dieses an ihr. Denn während sie an einen Wirkungskreis zieht, der, die Theater-Ereignisse zum Teil mitschaffend, ihrem Einsatz einen reicheren Lohn und ihrem Ehrgeiz einen lauteren Erfolg verheißt, haben wir hier das Nachsehen, dürfen uns aber, wenn wir wollen, auf einen neuen Zufall vertrösten, der unserm Schauspiel wieder einmal ein so besonderes und so bedeutendes Talent bescheren könnte. Fräulein Triesch hat uns mit ihrer Kunst drei Jahre lang erfreut, und wir verdanken ihr Eindrücke, die sich nicht so rasch verwischen werden. Die Wirkung dieser innerlichen und intensiven Kunst, die sich allenthalben Freunde und Parteigänger zu erwerben weiß, verlieh auch dem heutigen Abschied ein eigenes Gepräge, weil man es der Stimmung dieses Abends anmerken konnte, daß nicht leere Schaubegierde, sondern wirkliche Anteilnahme die meisten ins Theater geführt hatte.

Von Abschied, Dichtung und Darstellung zugleich erfaßt, folgte das Publikum, das den Saal bis in den fernsten Winkel besetzt hielt, mit wachsender Ergriffenheit den Schicksalen der Heldin, und so oft das Fallen des Vorhangs die tief Beeindruckten zur Wirklichkeit zurückrief, wußte sich ihr Beifall an Herzlichkeit und

Dauer nicht genugzutun. Vom zweiten Akt an begannen die Kränze sporadisch aufzutreten, um sich am Schluß des Dramas zu einem Kranzregen zu vervielfachen. Alles Weitere spielt sich dann ab, wie es in unserm Theater bei Abschieden üblich. Keiner rührt sich von seinem Platze. Tosender Applaus, brausende Zurufe, Rührung unten, Rührung oben, endlich das Verlangen, die Dankrede der Scheidenden entgegenzunehmen; Totenstille, aber die Künstlerin spricht diesmal nicht, sondern weint bloß, und unten wird mitgeweint, und dies dauert so lange, bis sich eins ein Herz faßt und „Auf Wiedersehn!“ ruft, worauf die Gefeierte dieses Wort aufnimmt und Applaus und Zurufe sich wiederholen; endlich erinnern sich die Besonnenen, daß das Abendbrot wartet und es Zeit sei, nach Hause zu gehen, worauf sich das Theater langsam leert und die Lichter ausgedreht werden. Wenn Fräulein Triesch daheim ihre Kränze besieht, wird sie auch einen finden, dessen Schleife, frei nach Meister Anton, die Inschrift trägt: „Du gehst? Ich verstehe die Welt nicht mehr!“

31. August.

Im Decrescendo entwickelt sich Max Halbes Theaterkunst. Die „Jugend“ hatte mit orchestraler Klangfülle eingesetzt, „Mutter Erde“ starke Akkorde geboten; das neueste Drama, das heut gegeben wurde: „Haus Rosenhagen“ klingt wie die Tonreihe eins verstimmten Klaviers, dessen Haupttasten versagen. Kein Drang des Bekennens, nichts, das von innen heraustriebe, hat den Verfasser verpflichtet, sein Stück zu schreiben. Aus Kalkül ist es entstanden; infolgedessen wirkt das Leidenschaftliche darin wie erwogen, und die Fäden, die den Vorgang lose zusammenheften, liegen offen zutage.

Man weiß auch gar nicht, wo Herr Halbe diesmal hinauswill. Anfangs glaubt man, er beabsichtige an einem frappanten Beispiel die Gier des „Ausbauerns“ zu zeigen, nämlich den alle gesteigerten Triebe auslösenden Kampf des Großgrundbesitzers, der sich um jeden Preis arrondieren will, mit dem zäh festhaltenden Bauer, dessen kleines Besitztum jenem im Wege ist. Warum sollte bei dieser Gelegenheit nicht endlich auch einmal die Volkswirtschaft auf die Szene treten, wo sie längst schon hingehörte, und von diesem Katheder aus ihre Lehren und Warnungen vortragen! In seiner trefflichen Studie „Bauerngut und Bauernstand“ hat J. Conrad nachgewiesen, daß im Osten Preußens, also in Halbes Heimat, die Einbuße an spannfähigen bäuerlichen Anwesen mit jährlich 7,97 Prozent am stärksten ist. In dieser Ziffer steckt eine solche Unsumme von fruchtlosem Widerstand, von wirtschaftlicher Not, von Haß und Verzweiflung, sie zeigt mit solcher Deutlichkeit auf die Art hin, wie aus dem freien Bauer mit all den Seinigen Knechte, Fabrikarbeiter, Proletarier werden, daß der Tragödien-Dichter nur zuzugreifen brauchte, um erschütternde Konflikte in Fülle zu erfassen.

Wirklich hat es zu Beginn des Stückes den Anschein, als ob aus dem Streit zwischen dem landhungrigen Christian Rosenhagen sen. und dem trotzigen Bauer Thomas Voß so etwas wie ein Familiendrama des agrarischen Besitzkampfs herauswachsen sollte. Allein es kommt anders: das Stück wird zu einer bloßen Tragödie des Eigensinns; ein jäher Tod rafft den alten Rosenhagen schon im ersten Zwischenakt dahin; der Bauer hat nichts weiter zu tun, als den Helden, den Sohn und Erben seines Feindes, durch einen wohlgezielten Fensterschuß à la Gumbinnen aus der Manege des Dramas zu entfernen, und zwischen Exposition und Ende klemmt sich eine konstruierte Liebesgeschichte, die durch die von uns bereits genugsam

— man gestatte das derbe Wort: bis zum Halse heraus — genossene Schilderung des ostelbischen Rittergutes-Milieus nicht eben anmutender gemacht wird.

Dieses trianguläre Liebesverhältnis mit seinen abgenutzten Hilde Wangel- und „Heimchen"-Anklängen bleibt diesmal empfindlich hinter den Erwartungen zurück, die man an Max Halbes frische Begabung knüpfen mochte. Dabei ist das Stück von einer Redseligkeit, die überflüssig viel Worte macht und doch nichts besagt. Man könnte ruhig die Hälfte des Dialogs streichen, ohne den Vorgang zu beeinträchtigen. Und so bleibt im Grunde von dem ganzen Drama nur einige Theatralik wirksam, die denn auch von den Darstellern leicht aufgespürt und mit Vorteil herausgebracht wurde.

26. Oktober.

Signor Rosani, der Inhaber eines großen Mailänder Handlungshauses, hat seine Zahlungen eingestellt. Dies ist heutzutage leider etwas Alltägliches. Ungewöhnlicher ist, daß Herr Rosani seinen Gläubigern siebzig Prozent zahlt. Nur indem er alles, was er besitzt, hingibt, vermag er diese ansehnliche Quote aufzubringen. Er sähe sich mitsamt seiner Familie — zweite Frau, Tochter und Sohn — der Not preisgegeben, wenn nicht ein Neffe Massimo, Schlag Philipp Derblay (einer von den beliebten Romanhelden, die erfunden sind, um den Beweis zu führen, daß ein goldnes Herz besser sei als eine elegante Krawatte) sich seiner Verwandten annähme. Er veranlaßt ihre Übersiedlung nach Genf, gibt seinem Onkel eine Anstellung mit zweihundertfünfzig Franks monatlich und erweckt schon vom ersten Moment an auch in dem naivsten Theaterbesucher die Überzeugung, daß er später die Absicht haben werde, seine Cousine zu hei-

raten. Als er Herrn Rosani Mut zuspricht und die Ansicht äußert, der Glückswechsel werde sich leichter ertragen lassen, als jener vermeine, erwidert der fallite Kaufmann etwa folgendes:

„Oh, was mich betrifft, — ich kann arbeiten und hasse den Glanz, der mich umgeben, aber (auf seine Familie deutend) die dort, wie werden sie es überwinden? Ich fürchte, der erste Windstoß werde sie, die keinen Ernst und keine Tiefe haben, vor sich hertreiben, wie die Blätter . . ."

So nämlich und nicht anders heißt das neue Stück Giuseppe Giacosas, den wir als Dichter der „Tristi amori" so sehr schätzen, wirklich so heißt es: „Wie die Blätter . . ."

Es ist ein ganz unmöglicher Titel, weil es ein Gestammel ist, das sich auch der Scharfsinnigste ohne Erklärung nicht zu erklären vermag, und ein geschmackvoller Verdeutscher hätte den Fehler des Autors gewiß stillschweigend korrigiert und das Stück einfach „Blätter im Winde" genannt.

Wir wünschen nicht, daß Giacosa mit diesem Mißgriff Schule mache, denn sonst könnte es sich leicht ereignen, daß eines Tages ein Stück etwa mit dem Titel: „Wenn die Äpfel . . ." erschiene (Erklärung im Dialog: „Oh, meine Freunde, die Wahrheit wird an den Tag kommen, wenn die Äpfel reifen!") oder ein anderes mit dem Titel: „Sondern die Guten . . .!" (Text: Oh, meine Freunde, man soll im Leben niemals die bösen Beispiele befolgen, sondern die guten!")

Signor Rosani hat richtig prophezeit, die leichten Elemente seiner Familie verwehen im Winde, die kokette Ehefrau und der arbeitsscheue Sohn gehen zugrunde. Punktum!

Soweit das Schauspiel die Schicksale des Hauses Rosani an einer Menge von Einzelzügen beleuchtet und entwickelt, kann es als eine Art bürgerlichen Sit-

tenstücks angesehen werden, — als Drama jedoch kann man es unter keinem irgend plausiblen Gesichtspunkt gelten lassen, weil es, soviel auch darin geschieht, absolut keine organische Handlung hat, keine Handlung, die von der ersten Szene an einem bestimmten Ziele zustrebte, so daß man vom Ende nach dem Anfang zurückblickend, die planvolle Kunst des Verfassers überschauen und bewundern müßte. Kein Vorgang entwickelt sich aus dem andern, was bisher immer noch als Grundlage der ernstzunehmenden Theatertechnik gegolten, sondern alle Begebenheiten stehen glattweg nebeneinander. Und daher kommt es, daß die Explosionen des Stückes, zu deren Vorbereitung wirkliche Dramatiker mehrere Akte brauchen, damit das Publikum allmählich darauf hingelenkt und mit Spannung geladen werde, hier ganz plötzlich ohne jede Motivierung aus einem gelegentlichen Einfall des Autors aufknallen.

Es ist klar, daß solche Einfälle eines Mannes wie Giacosa mitunter nicht ohne Kraft und nicht ohne Poesie sind. Manchmal flattert auch ein gutes Wort hervor und beschäftigt den Hörer, so daß er über das Zufällige des Ganzen, das ihn sonst verdrießen müßte, und über die unaufhörliche Charakter-Malerei ein Stück hinausgelangt. Klugerweise sind es auch die Schlußszenen der Akte, in denen sich diese Einfälle und Worte sammeln, und da das Publikum, froh, wenn es nach langen und langweiligen Aufzügen den Vorhang oben rauschen hört, über einen leidlichen Abschiedseffekt das Vorausgegangene gern vergißt, so fehlte es dem Stück nicht an Beifall.

4. November.

Man könnte glauben, die Zeit habe ihre Launen. Während Dichtungen von Kraft und Tiefe nach einem

Eintagsdasein spurlos verwehen, ist es der „Grille“ beschieden gewesen, zu hohen Jahren zu gelangen und in Ehren grau zu werden. Immer wieder begegnet man der längst Totgeglaubten unversehens im Theater, und wenn auch ihr Gesicht runzlig, ihr Mund zahnlos geworden ist, so weiß sie doch, daß man sie freundlicher als manche Junge aufnehmen und anhören werde. Alle Wandlungen des Geschmacks, alle Kämpfe der Zeit hat sie überdauert, und wenn eines von den Schlagworten, die draußen den Markt beherrschen, zufällig in ihr stilles Stübchen dringt, dann lacht sie bloß vor sich hin und nickt mit dem greisen Kopf, als wollte sie sagen: „Laßt sie nur reden, die Ungestümen; ich kenne die Menschen besser als sie, und mich begrabt ihr noch lange nicht!“ Und keinem Zufall, keiner Laune der Zeit verdankt sie diese erstaunliche Lebenskraft. So alt und schwach sie geworden — es ist etwas in ihr, das der Verwesung trotzt: die unbekümmerte Einfalt, die sie zur Schau trägt, der Geist der Kinder- und Puppenstube, den sie verkörpert. Mögen Übelwollende die Brauen noch so hoch ziehen, — ihr Publikum, das täglich neugeboren wird, bleibt ihr treu und ist unsterblich, wie sie selber.

Fräulein Sangora spielte heute die Lieblings- und Paraderolle aller zünftigen Naiven, von der Großmann angefangen bis zu den Rose Friquet unserer Tage. Wenn sie beim Ausdruck der zornigen Affekte den Ton etwas zu schrill stimmte, so gelang ihr die Verdeutlichung des Lyrischen und Gefühlvollen um so besser. Es ist nicht leicht, der einem Ammenmärchen entlehnten Gestalt einen Schein der Lebensmöglichkeit zu verleihen. Die Künstlerin half sich mit gutem Bedacht, indem sie das Gezierte wie selbstverständlich hinsetzte, und indem sie mit Temperament ausfüllte, wo die Leere gar zu merklich gewesen wäre. Den Tanz der Grille im Mondlicht, führte sie mit

Anmut aus. Sie gefiel, erbaute und rührte, wie sich's gehört, und so oft sich eine schickliche Gelegenheit bot, klatschten wir Kinder all mit Eifer in unsere Händchen.

23. November.

Das moderne Holland liefert den deutschen Konzertsälen wertvolles Stimmmaterial. Was von holländischen Sängern und Sängerinnen zu uns kommt, ist wirklich — wie die Witzbolde sagen würden — kein Abfall der Niederlande. Im Konzert der Literatur jedoch hatte dieses Volk bisher nicht mitgespielt.

Jetzt zum ersten Male geht ein holländisches Theaterstück hell über den deutschen Bühnen auf. Das Werk, in Berlin ordnungsmäßig punziert, zieht von Stadt zu Stadt und gibt allenthalben Kunde davon, daß unter den Mynheers Drogstoppel in Kalverstraat und an den Grachten ein entartetes Geschöpf: ein Dichter erstanden ist. Auch in Frankfurt hat die heutige erste Aufführung von Hermann Heyermans „Hoffnung" Erfolg gehabt. Aber bloß Erfolg, und in diesem Effekt ist auch noch der beträchtliche Anteil der Darstellung mit inbegriffen. Der große Erfolg jedoch und die tiefe Wirkung, die man sicher erwartet haben mochte, sind ausgeblieben. Und ohne daß wir uns verpflichtet glauben, vor unserem Premierenpublikum, das auch heute wieder in ernsten Augenblicken Neigung zur Heiterkeit zeigte, eine Verbeugung zu machen, müssen wir doch sagen, daß es die Schwächen des Stücks von allem Anfang an klar herausgefühlt hat.

Die Novität ist, literarisch genommen, ein wenig d'outre tombe, ein Nachhall der in Deutschland überwundenen naturalistischen Kunst der dramatischen Kunstlosigkeit. Sie ist mit Zustandsschilderungen ge-

füllt, die an und für sich vorzüglich sind, aber da das, was man sieht und hört, keinem Mittelpunkt zustrebt, wird das Ganze zu einer Wandeldekoration, die man interessiert, nicht erfaßt, an sich vorübergleiten sieht. An die Stelle der Spannung ist die Stimmung getreten; das Drama hat sich in Lyrik und in lebende Bilder, in Szenen aus dem holländischen Fischerleben aufgelöst. Indem es auf solche Weise aus der Form springt, gewinnt es Platz für epische Einschiebungen, für die Erzählung und die Kleinmalerei, und so sehr das eine wie das andere im Moment, wo es sich darbietet, fesselt und wirkt, — da es keinen direkten Bezug auf eine Handlung hat, ist es im nächsten Augenblick verweht und vergessen. Jeder Akt steht für sich da und wird durch keine Erwartung, durch keine innere Mitarbeit des Hörers an den andern geknüpft. Das Ende errät man mühelos aus dem Anfang, und so bleibt selbst dieser dürftige Reiz der Neugier ausgeschaltet.

Und doch birgt dieses sehr weitläufige Stück, in dem, wie man sich erinnern wird, nichts anderes geschieht, als daß ein seeuntüchtiges Fischerboot untergeht, das von einem schurkischen Rheder um der Versicherungsprämie willen ausgerüstet worden, Stellen von außerordentlicher Kraft und Schönheit, weil eben ein Dichter es ist, der hier ein verfehltes Drama geschaffen hat. Ein Dichter, der die Herzen kennt und in dem der Geist Multatulis lebendig ist, die heiße Menschenliebe dieses Mannes, der die Schwachen und Wehrlosen einstens gegen eine ganze Welt von Bedrückung in Schutz genommen. Wie ergreifend ist die geheimnisvolle Angst des jungen Barend vor dem Meere geschildert, wie wunderbar ist die Szene, in der die Mutter die Hände des jungen Mannes, der sich verzweifelt sträubt, das verfluchte Schiff zu betreten, vom Türpfosten löst, den sie wie im Krampf umklammern, wie scharf und sicher sind die Menschen beobach-

tet, ihre Charaktere entwickelt, ihre Sitten dargelegt — und dennoch addieren sich alle diese prachtvollen Einzelheiten, weil sie nicht ineinandergreifen, sondern sich bloß aneinanderreihen, zu keinem prägnant-dramatischen Gesamteindruck, und das Ende ist ein Gefühl der Enttäuschung, der Gequältheit, des Erliegens unter den düstersten Stimmungen.

Die hiesige Aufführung hatte alles aufgeboten, um dem Dichter zu Hilfe zu kommen. Die Berührung mit dem Realistischen verleiht der Kunst fast aller Schauspieler eine eigene Frische und Ursprünglichkeit, weil jeder sich herausgefordert fühlt, an der Wirklichkeitsschilderung durch die Verwendung eigener Wahrnehmungen und Erlebnisse selbsttätig teilzunehmen. Frau Freund, die Meisterin der Einfachheit, ernst und rührend, Fräulein Pollner, degagiert, wie man sie noch selten gesehen, die Verkörperung des frohen Lebensdranges, Herr Bauer in der heroischen Rolle beredt und temperamentvoll, Herr Fricke als Barend ein ergreifender Bekenner der Lebensangst, Herr Diegelmann, der als Rheder Bos in seiner kraftvoll-entschiedenen Art gleichsam der Darstellung den Grundton gab, die Herren Grün und Pfeil, die Damen König und Irmen in Episodenrollen wußten jeder für sich in Maske, Haltung und Wesen auf die Ansprüche des Stücks mit bestem Gelingen einzugehen.

Beklommen, als mute man ihnen zu, eine Welt einzurenken, verließen die Hörer das Haus. Diese Stimmung wäre zu respektieren, weil an die Daseinsnot der Hilflosen nicht oft und nicht mahnend genug erinnert werden kann. Um jedoch das Publikum in bezug auf die spezifischen Teufeleien der Herren Clemens Bos und Genossen ein wenig aufzurichten, sei gegenüber diesem im vollen Tageslicht der Gegenwart spielenden Stück kurz und nüchtern zitiert, was bei uns Artikel 825 des Handelsgesetzbuches und § 70 der Allgemeinen Seeversicherungs-Bedingungen bestim-

men: Zu den Pflichten des Rheders gehört die Fürsorge, daß das Schiff seetüchtig ist. Der Versicherungsvertrag macht diese Seetüchtigkeit zur unbedingten Voraussetzung. Der Versicherer haftet nicht für den Schaden, der daraus entsteht, daß das Schiff in nicht seetüchtigem Zustand in See gesandt wird. Die Ursachen der Schiffsunfälle werden vom See-Amt auf das genaueste geprüft. In Holland ist die Gesetzgebung gewiß nicht weniger streng. Die ehemals gewinnreiche Spekulation in Menschenleben ist den Halunken erheblich erschwert worden. Der wackere englische Philanthrop Mr. Plimsoll, der den Kampf gegen die Verfrachter der „schwimmenden Särge“ organisierte, hat nicht umsonst gelebt.

21. Dezember.

Zu einer Bedeutung, die über den Tag hinausreicht und Spuren hinterläßt, können Schriftsteller, wie ein Blick in die Geschichte der Literatur lehrt, auf zweierlei Weise gelangen: entweder speist einer den Geist seiner Zeit mit seinem Geist, weist ihm neue Wege, geht ihm voraus, — und das ist dann ein Großer, — oder es nimmt einer diesen Geist so ganz in sich auf, daß die Zeit sich in seinen Werken erkennt. Ein Autor der letzteren Art, der Wirkung und Dauer dem Umstand verdankt, daß seine Kunst Reflex gewesen, ist Johann Nestroy, dessen Gedächtnis heut vom Frankfurter Schauspiel durch eine gute Aufführung des „Lumpacivagabundus“ geehrt worden. Nicht Größe der Begabung hat für ihn entschieden, nicht Schwere der Gedanken, nicht einmal Ursprünglichkeit des Stofflichen, — denn fast alle seine Stücke, auch sein erfolgreichstes, sind Bearbeitungen fremder Vorlagen, — was ihn emportrug ist das eine: er verhalf einer Stimmung seiner Zeit zum

Wort, er gab speziell der Wiener Volksseele, wonach sie verlangte, er löste das Problem, Unbehagen anzuzeigen in einer Welt des Schweigens.

Als Nestroy auftrat, waren die Kindermärchentage, die poetischen wie die politischen, im Abscheiden. In Österreich fühlte man, draußen vor den Toren gehe etwas vor, man wußte nur nicht was; man verlangte, daran teilzunehmen, man wußte nur nicht wie, und man ahnte, daß Künftiges sich vorbereite und auflehne, man wußte nur nicht gegen wen. Und wer es wußte, hütete sich, es zu sagen, teils aus Furcht, teils aus Lässigkeit, teils aus Skepsis, denn aus diesen Eigenschaften setzte sich der Wiener Charakter im Vormärz zusammen. Dunkle Strömungen strebten ans Licht, und inmitten dieser allgemeinen Unsicherheit war man froh, daß wenigstens einer kam, der sich gleichfalls unzufrieden zeigte, der nicht schlechtweg lustig war, sondern der sich lustig machte: einer, der räsonnierte. Den brauchte die Zeit, die verstimmte, und den brauchte Wien, das so gern räsonniert. Nestroy ist der Mann nach dem Herzen seiner Landsleute von damals; er ist ein Mißvergnügter, mißvergnügt ohne Absicht und Ziel, mißvergnügt von Natur; er hat keinen Respekt mehr, er besitzt eine lose Goschen und er hilft (durchaus ohne es zu wollen), die Nägel lockern, die ein Bestehendes zusammenhalten.

In „Lumpacivagabundus" ist dies alles erst noch angedeutet, aber in zwei Punkten ist das Stück schon der klare Reflex der Zeit, die des naiven Zaubermärchens müdegeworden: es zieht die Volksdichtung aus ihren Träumen mit dreister Hand zur Erde nieder, und das leidenschaftliche Interesse der heimatlichen Zuschauer für das Lottospiel und dessen Romantik kann sich in ihm mit Begierde spiegeln.

Es ist erstaunlich, wie das Stück in angemessener Darstellung auch heut noch wirkt, selbst an jenen Stellen im Mittelakt, wo sich die Handlung in

„G'spaß", in veraltete Improvisation auflöst. Auch der Rahmen, in dem es diesmal erschien, war ihm förderlich. Unser verwittertes Schauspielhaus mit seinem Reiz des Engen und Einfachen kommt dem Geist der Posse ungleich mehr zu Hilfe als drüben die elegant-moderne Opernbühne, in deren Weite alles einzelne auseinanderstrebt. Dazu waren die szenischen Vorbereitungen mit Fleiß getroffen, der Schauplatz wechselte behende, und die Darsteller samt und sonders gingen mit einem Eifer an ihre Aufgaben, der sich an der guten Laune des Publikums noch zu verstärken schien. Das liederliche Kleeblatt wurde von den Herren Bauer, Schwarz und Reimann gegeben. Herr Bauer, von drastischer, bodenständiger Komik, Herr Schwarz, warm und natürlich, konnten, ohne Schaden zu nehmen, die Erinnerung zu den berufensten Wiener Vorbildern hinleiten.

Den stärksten Anteil an dem oft und laut sich kundgebenden Applaus durfte Fräulein König für sich in Anspruch nehmen, da Johann Nestroy nichts damit zu tun hat. Sie trug eine italienische Arie vor, die statt der Gesellschaftsszene eingelegt worden, und parodierte sie mit solcher Verve, daß des Beifalls kein Ende war. Alle anderen Rollen im Feenreich und auf der Erde waren entsprechend besetzt, und da der Theaterzettel sehr umfangreich ist, konnten auch Darsteller zu Worte kommen, die sonst nicht viel zu sagen haben.

Uns persönlich hat von allem, was der Abend brachte, die liebe Musik des alten Adolf Müller mit am besten gefallen. Wenn man den traulichen Klängen lauschte und die Augen schloß, konnte man sich einbilden, das Wien der Basteien sei auferstanden, und eine versunkene Welt von Schönheit, Einfalt und Süße erblühe von neuem.

1902

11. Januar.

„Bürgerlich und romantisch“, zur Erinnerung an Eduard von Bauernfelds hundertsten Geburtstag aus dem Theaterarchiv hervorgesucht, hat heut das Publikum weitaus besser unterhalten, als das Alter des Stücks und die seitherigen Wandlungen des literarischen Geschmacks hätten vermuten lassen.

Dieses angenehme Ergebnis dürfte in erster Reihe der Bedachtnahme auf einen Ratschlag zu danken sein, der an dieser Stelle bei ähnlichen, minder glücklich verlaufenen Vorführungen antiquierter Zeit- und Sittendramen wiederholt erteilt worden ist: Stücke solcher Art sind nur zu geben, indem man sie historisch nimmt und schon durch das Kostüm feststellt, daß sie weder durch ihren Inhalt, noch durch ihren Geist in irgend eine Beziehung zur Gegenwart gebracht sein wollen.

Als nun heut der Vorhang emporging und man sah, daß die Familie des Rats Zabern und der Badekommissär Sittig in der altwienerischen Tracht der dreißiger Jahre paradierten, war gleich von allem Anfang damit bedeutet, daß dieses Lustspiel nicht mit dem Maßstab von heut zu messen, sondern als eine feine dramatische Reminiszenz anspruchslos zu genießen sei. Ja, diese amüsante Veranschaulichung der Launen einer fernliegenden Mode gab der Stimmung des Publikums weit früher, als es dem langsam einsetzenden Stück selbst gelang, einen kräftigen Anstoß ins Heitere.

Nun nahm man das viele Verblaßte in diesem Lustspiel, das sich im Grunde um lauter Einfältig-

keiten dreht, geduldig hin und freute sich erst recht der eingestreuten zierlichen Szenen, die von Bauernfelds Konversationskunst und feinen Kenntnis der kleinen und kleinsten theatralischen Wirkungen zeugen. Eine vorzügliche Darstellung, die den intimen Ton des Dramas mit Glück anschlug und festhielt, kam der Aufführung als zweites Erfolgsmoment zu statten.

Als Sittig brillierte Herr Reimann durch seine diskrete Komik, durch die Einfachheit seiner Rede und seines Spiels. Die bekannte große Szene des zweiten Aktes zwischen Katharina von Rosen und Ringelstern wird im Burgtheater heut schwerlich liebenswürdig-wirksamer herausgebracht, als sie von Fräulein Boch und Herrn Bauer gespielt wurde. Herr Szika als Rat, Frau Freund als Rätin, Fräulein Irmen als Cäcilie verstärkten ihrerseits die gute Laune, die im Zuschauerraum den Abend begleitete. Herr Bayrhammer interessierte durch die Art, wie er die chargierte Rolle des von Bauernfeld aus der Commedia dell' arte hergeholten „Lohnlakaien" auffaßte. Er gab ihn mit parodistischen Zügen, mehr als Cabotin, denn als Domestiken. Es ist gewiß nicht leicht, aus der ausartenden Geschraubtheit, mit der diese Figur belastet ist, den Weg zu der ruhigen Harmlosigkeit der andern zu finden, aber wir erinnern uns, daß die Rolle in den Klang des Ganzen immer dann am besten hineinstimmte, wenn sie nicht deklamatorisch, auch nicht zu beweglich, sondern schlicht, wie selbstverständlich, ja mit einer gewissen inneren Ernsthaftigkeit gespielt wurde. —

Freundlicher Beifall folgte den größeren Auftritten und Aktschlüssen. Seit längerer Zeit ferngeblieben, war Wilhelm Jordan einmal wieder im Theater zu sehen. Der bald Dreiundachtzigjährige nahm an den Vorgängen auf der Bühne, die ihn an seine Jugend erinnert haben mögen, ersichtlichen Anteil.

18. Januar.

Herr Otto Ernst kann jetzt jeden Tag aus einer andern Stadt berichtet hören, daß sein Theaterstück „Die größte Sünde" im Grunde nicht viel tauge und daß es nur dank der guten Darstellung starken Beifall erzielt habe. Dieses Stück ist unstreitig der erfolgreichste Mißerfolg des Jahres, aber wir glauben, es gäbe genug namhafte Autoren, die sich im stillen wünschten, so wie Herr Ernst der Reihe nach auf sämtlichen deutschen Bühnen durchzufallen.

„Die größte Sünde" taugt nun in der Tat noch viel weniger, als wir uns auf Grund der bisherigen Berichte eingebildet, allein den starken Beifall, den es auch hier gefunden, verdankt es doch nicht bloß der guten Darstellung, sondern es darf einiges von dieser Wirkung mit Fug und Recht für sich selbst in Anspruch nehmen.

Theaterstücke wie dieses müssen gefallen. Das ist ein Naturgesetz, unabweisbar und unabänderlich. Die kuhwarme Gesinnungstüchtigkeit, von der die Komödie trieft, hat noch jederzeit ihr Publikum gefunden, und es wird vermutlich noch lange Leute geben, die in den Leitartikel-Phrasen aus den Blütetagen der liberalen Ära die höchsten Heilswahrheiten erblicken. In der Kunst aber, das Seichteste mit Unbefangenheit, mit Würde, ja sogar mit Bedeutung auszusprechen, braucht der Verfasser dieses Stückes keine Konkurrenz zu scheuen. Er schreibe noch hundert ähnliche Dramen, und sie werden alle Erfolg haben, zumal er sich in der dramatischen Dosierung schon bei dieser Jugendarbeit wohlerfahren zeigt. Hat er nämlich seine Unentwegten und Widersacher lange genug schwätzen lassen, so flickt er schnell einige episodische Einlagen hinein, die mit ihrer possenhaften Lustigkeit das Publikum wieder frisch mit Stimmung heizen. Und nun kann der Bach der Tiraden hurtig weiterplätschern.

Der Held geht moralisch zugrunde, weil er seine Ehe nicht kirchlich einsegnen und sein Kind nicht taufen läßt. Wenigstens beabsichtigt Herr Ernst seinen dramatischen Beweis in dieser Richtung zu führen. In Wahrheit aber verliert Wolfgang Behring das Spiel, weil er ein Schaf erster Ordnung ist und weil sich an ihm die Erfahrung erfüllt: Qui se fait brebis, le loup le mange.

Es wäre freilich weit weniger einfach gewesen, einen tüchtigen, überlegenen, weltklugen Mann zu zeichnen und an ihm und seinen Schicksalen die Gebrechen der geltenden gesellschaftlichen Ordnung zu demonstrieren.

Herr Bauer spielte den kindischen Welt-Einrenker. Er brachte den Gehalt an zwanzigkarätiger Rhetorik, den diese Rolle erfordert, wirksam zur Geltung. Von den übrigen Mitwirkenden sind die Damen Boch, Pollner, Klinkhammer, Freund und Hartmann, sowie die Herren Diegelmann, Bolz, Hermann, Grün, Pfeil, Reimann und Bayrhammer, — es ist der ganze Theaterzettel, — mit Ausrufungszeichen zu erwähnen. Das Publikum schwelgte in dem langentbehrten Genusse, die Schlagworte der überwundenen Zeit an seinem Ohr vorüberrauschen zu hören und sich an äußerlichster Theatralik zu erlaben. Wir trennen uns heut von ihm. Von allen Geistern, die im Theater ihr Wesen treiben, ist uns der begeisterte Spießbürger der unerträglichste.

28. Januar.

Der Tartuffe zeigt die Kunst des Herrn Coquelin, diese scharf verstandesmäßige, technisch vollkommene Kunst, auf ihrer Höhe. Es ist beste Kunst des vorigen Jahrhunderts, und sie läßt deutlicher als andere Unterweisungen ermessen, wieviel das Theater

von heut, um sich fortzuentwickeln, noch zu lernen und wieviel es zu vergessen hat.

Die Tartuffes, denen man auf deutschen Bühnen begegnet, sind zumeist ölig-salbungsvolle Heuchler, geriebene Betrüger, glattgescheitelte Frömmler, über die man lacht, weil ihre Anschläge komisch sind. Der, den Herr Coquelin hinstellt, ist ein ganz anderer Patron. Da merkt man von Anfang an, daß in dieser Gestalt sich nicht ein Stück Komödie, sondern ein Stück Kultur verkörpert, etwas Finster-Gewalttätiges drohend zum Schlage ausholt. Dieser Kopf mit dem brutal ausladenden Unterkiefer, dieses schwammige Gesicht mit den Hängebacken, dieser gemeine Mund mit den lüsternen Nasenfalten, die niedrige Stirn, der bäurische Gang, das gewaltsam Verhaltene des ganzen Wesens, das seine inneren Regungen gewissermaßen nur bei den Augenwinkeln herausgibt, — schon beim ersten Erscheinen läßt Tartuffe erkennen, daß er nicht bloß ein Mann von List, sondern daß er auch das Prinzip der Kraft ist.

In einer kleinen lesenswerten Schrift („Tartufe" bei Ollendorf in Paris) hat Herr Coquelin, der die Feder zu führen weiß, sehr gut auseinandergesetzt, wie der Grundzug in seines Helden Charakter das skrupellos Zerstörende ist. So widerlich wie nötig zeichnet er den schurkischen Mann, aber dieser vierschrötige Lümmel flößt nicht nur Abscheu, sondern auch Furcht, ja etwas wie Grauen ein. Und indem der Darsteller hiermit die ferne und doch so gegenwärtige, von dunklen Strömungen beherrschte Zeit beleuchtet, die den Tartuffe literarisch geboren, verherrlicht er zugleich den zornigen Mut des Dichters, der gegen eine Welt von Feinden diese Gestalt zu schaffen gewagt hat.

Von allen Rollen Coquelins ist der Mascarille in den „Précieuses ridicules“ die farbigste, fortreißendste, unwiderstehlichste. Hier findet das Burleske, von gallischem Geist belebt, seinen übermütigsten künstlerischen Ausdruck, und so oft wir des Gastes in der unwahrscheinlich langen Zeit, seit wir ihnen kennen, gedachten, haben wir ihn zunächst immer als Mascarille vor uns gesehen, wie er mit gespreizter Unverschämtheit die Beine übereinanderschlägt und seinen bewundernden Zuhörerinnen das „Au voleur! au voleur!“ expliziert.

Ein Wort, das Mascarille zu sagen hat, ist vielleicht manchem im Ohr hängen geblieben. Der Bediente des Herrn La Grange gibt seine Ansichten über Poesie und Musik zum besten, und auf die Frage des Fräulein Cathos, ob er denn diese Kunst studiert habe, antwortet der weltkluge Schlingel: „Moi? Point du tout. Les gens de qualité savent tout sans avoir jamais rien appris.“

12. Februar.

Wilhelm Meyer-Förster hatte, als er in die Literatur trat, vor etwa zehn Jahren eine bürgerliche Tragödie „Kriemhild“ geschrieben, die den Leuten nicht sonderlich gefallen hat. Dennoch war es eine ernste und starke Dichtung, in der sich zugleich Begabung und Persönlichkeit ankündigten.

Seither hat er manches geschrieben, zuletzt das Schauspiel „Alt-Heidelberg“, das heut auch bei uns zur ersten Aufführung gelangte (nachdem fast alle notablen Bühnen uns damit zuvorgekommen waren.) Über Mangel an Anerkennung wird sich Herr Meyer-Förster jetzt schwerlich beklagen; das Stück ist der Erfolg der Saison geworden, und wie überall, wurde es auch hier vom Publikum mit größter Teil-

nahme angehört und aufgenommen. Er wird froh sein, es so glücklich getroffen zu haben, weil das neue Schauspiel ihm ein Stück Freiheit eintragen dürfte, das er zu neuem Schaffen verwenden kann, und dann, weil es ihm das Beste bringt, dessen ein Autor für die stillen Zeiten der Arbeit bedarf: Ermutigung.

Dennoch würden wir uns freuen, Herrn Meyer-Förster wieder an den Verfasser der „Kriemhild" anknüpfen zu sehen, statt an den Dichter der „Relegierten Studenten" und des „Bemoosten Hauptes". Denn wenn auch Herr Meyer-Förster als Mann von modernem Geist und gutem Geschmack die Methodik der alten Schule nicht einfach übernommen, sondern sie revidiert und verbessert hat, — was ist im Grunde sein „Alt-Heidelberg" anderes als höherer Benedix mit einem Einschlag Birchpfeifferei? In „Kriemhild" hat er den Leuten seine Seele gegeben, und sie wollten sie nicht; in „Alt-Heidelberg" gibt er ihnen seine Geschicklichkeit, und sie jubeln ihm zu. Und wenn wir den Verfasser richtig beurteilen, wird er im Grunde seines Herzens auf den Mißerfolg seiner „Kriemhild" stolzer sein als auf den lärmenden Beifall, der sein neues Schauspiel begleitet.

Unter den Darstellern der größeren Rollen ist in erster Reihe Herr Diegelmann zu nennen, dessen feinkomische Charakteristik des Prinzen-Erziehers die heiterste Wirkung ausübte und das wärmste Lob verdient. Scharmant in ihrer warmen Einfachheit war Fräulein Sangora als wienerische Wirtsnichte. Sie verstand es, über das Zweideutige ihrer Situation durch Unbefangenheit hinwegzutäuschen. In der Rolle des arroganten Kammerdieners fand Herr Pfeil vielen Anklang; wir glauben jedoch, daß diese Gestalt, mehr auf Humor als auf Schärfe hin ausgearbeitet, vielleicht noch entschiedener zur Geltung käme. Herr Fricke gab dem Prinzen seine einnehmende Erscheinung; viel Mitgefühl mit dessen Schicksalen konnte

er uns beim besten Willen nicht einflößen, denn selbst bei der bedeutsamsten Schilderung der bejammernswerten Lage, in der sich die armen Fürsten befinden, blieben unsere Augen trocken. Von den Studenten waren die jüngeren nicht elegant und die eleganten nicht jung genug. Wir haben Hosenschnitte gesehen, Hosenschnitte, bei deren Anblick jeder Korpsbruder von heute trauernd und schaudernd sein Haupt verhüllte.

22. Februar.

Während Hermann Sudermanns neues Drama „Es lebe das Leben!" in Berlin enttäuschte, hat es in Wien Erfolg gehabt. Die Neigungen des Wiener Theaterpublikums haben sich denen der Berliner Premierenbesucher im Laufe der letzten Jahre sehr genähert. Berlin erzieht den Geschmack, der sich ihm hingibt, und sein Novitätenmarkt ist auch für Wien allmählich maßgebend geworden. Wenn nun dessenungeachtet das neue Stück das Burgtheater füllt, so braucht man noch nicht zu glauben, daß sich in der Abhängigkeit Wiens von Berlin eine Wendung vorbereite. Übereinstimmend wird versichert, daß mit dem Erfolg in Wien die dortige Darstellerin der weiblichen Hauptrolle Frau Hohenfels eng verknüpft sei, und es ist mithin sehr wahrscheinlich, daß diese große Künstlerin, die wir gar zu gern einmal in Frankfurt als Gast begrüßten, das neue Drama über seine Erdschwere hinausgehoben habe. Bestätigt wird diese Annahme durch den Eindruck, den „Es lebe das Leben!" heut bei uns erzielte, hier, wo wohl sehr eifrige Mithilfe dem Stück zur Seite stand, aber keine direkte Gebetsheilung an ihm Wunder tat. Man hörte zu, ohne warm zu werden; man wurde stellenweise etwas ungeduldig, besonders

im Anfange, und ließ sich auch von den beiden Explosionsszenen, denen das Stück zustrebt, nicht tiefer berühren, weil man mit dem Autor schon müde geworden war, ehe man dahin gelangte. Das Theatralische dabei ließ man sich nicht für Tragik austäuschen, und den Spannungen aus dem Gebiet der Pathologie entzog man sich mit Unbehagen. Vor allem aber vermißte man heut den routinierten Kenner der Bühne, der bei so vielen anderen Gelegenheiten gezeigt hat, daß er eine Handlung wie wenig andere in ein paar knappen Szenen aufzurollen und sich dann an ihnen wie an einem Seil behende und stark hinaufzuziehen versteht . Diesmal ist kein Seil da, sondern lauter dünne Fäden hängen, mühsam verknotet, aneinander, und alle Augenblicke muß man besorgen, daß sie sich verwirren oder daß sie reißen.

Vielleicht hat Herr Sudermann um dieses Drama gestritten wie um kaum ein anderes seiner früheren Stücke. Er sah einen Konflikt, der ihn lockte, und er hielt eigenwillig daran fest, gerade weil er so schwer zu formen war. Je mehr Hindernisse ihm entgegentraten, um so mehr Kopfzerbrechen bot er auf, um sie zu besiegen. Um das Schwerglaubliche wahrscheinlich zu machen, mußte er seine Arbeit mit Motivierungen überlasten und eine Unmenge von Vorgängen aufeinanderhäufen, die, alle zusammengenommen, dennoch keine Handlung ergeben.

Und so führt dieses Drama keine irgendwie plausible Angelegenheit in irgendwie einleuchtender Weise zu Ende, sondern es füllt sich mit einem Mischmasch von Dingen: mit Wahlgeschichten, mit Parteipolitik, mit Zeitungs- und Broschüren-Polemik, mit Parlamentsreden und Ehebruchssachen, mit Duell-Fragen, mit Selbstmord-Vorbereitungen und dem gezierten Kleinkram eines aristokratischen Milieus, das für die Bühne den Nachteil hat, daß die Personen nicht auftreten können, ohne erst immer von einem Bedienten

angemeldet zu werden. Alles ist verstandesmäßig ausgeklügelt, und bei dem meisten hat Herr Sudermann diesmal vorbeigerechnet.

Fast das einzig Menschlichgefühlte in dem Stück ist die mütterliche Zärtlichkeit, die die Heldin mit ihrer Tochter und dem Sohn des Mannes, den sie liebt (die jungen Leute wurden von Fräulein Sangora und Herrn Fricke fein und herzlich gespielt) verbindet.

Äußerst einnehmend in Erscheinung wie im Gefühlsausdruck war Fräulein Boch in der Hauptrolle der an Herzinsuffizienz leidenden Gräfin Beate (die übrigens die größten Aufregungen, die einen Gesunden umbringen könnten, mit Leichtigkeit erträgt). Die Künstlerin wußte die innere Befreitheit, die Kraft des Willens, die sich in dieser Gestalt sammeln, überzeugend zu veranschaulichen und gab von den Symptomen des Leidens, mit dem sie umhergeht, nicht mehr zum besten, als just im Sinne der Situation nötig war. In den beiden andern großen Rollen (Graf Kellinghausen und Baron Völkerlingk) waren die Herren Diegelmann und Bauer, in den kleineren die Herren Pfeil, Bolz, Bayrhammer, Hermann, A. Meyer, Reimann, Szika usw. wirksam und mit Geschick tätig. Es fehlte vom zweiten Akt an nicht an Beifall, aber ein Erfolg pflegt sich in einer anderen Tonstärke auszudrücken. So hörten wir nur den Trinkspruch „Es lebe das Leben" ohne das dazu gehörige „Hurra, Hurra, Hurra!"

27. Februar.

Heute spielte Herr R. Kirch von Hamburg den Othello. Da bis in den dritten Akt hinein Jago der eigentliche Held des Dramas ist, verbleibt der Mohr zunächst im Hintergrund und hat nur an zwei

Stellen Gelegenheit, stärker hervorzutreten. Er muß durch Art und Rede den Beweis liefern, daß die venezianische Jungfrau ihm aus freien Stücken ihr Herz schenken konnte, ohne daß er nötig gehabt hätte, Teufelskünste anzuwenden und Zaubertränke zu mischen. Die zweite Stelle ist die feurige Begrüßung Desdemonas im Hafen von Cypern.

Wir hätten den Gast sowohl bei der ersten Begegnung mit Brabantio wie auch später in der Szene vor dem Dogen weniger lebhaft, innerlich verhaltener gewünscht, gleichsam durch das Liebesglück zur Ruhe gewiesen und befestigt. Allein wenn er uns auf diesen Einwand erwidern würde, daß doch das heißere Blut in eines Mohren Adern sich ungestüm gebärde, konnten wir ihm nur wieder antworten, daß die beiden größten Othellos, die wir geschaut und erlebt, Salvini und Rossi, sich anfangs ganz ernst, fast lyrisch hielten, vielleicht um den Gegensatz zur späteren Raserei der Leidenschaft zu verstärken.

Das Persönliche, das der Gast aufbot, Erscheinung und Haltung, auch der warme Vortrag der Liebesgeschichte: „Ihr Vater liebte mich, lud mich oft ein", reichte hin, die Neigung Desdemonas begreiflich zu machen, und die Begrüßung der Heißersehnten, als Jago sie ihm zuführt, war ein starker und reiner Ausbruch der Freude.

Der eine Ton, auf den alle späteren Ergüsse Othellos gestimmt sind, setzen bei dem Darsteller, der nicht monoton werden und nicht vor dem Ende abfallen will, eine besondere Kunst der Differenzierung und die äußerste Ökonomie der Kraftausgabe voraus. Daß weder in dieser noch in jener Notwendigkeit der Gast versagen würde, konnte man nach seinem Hamlet erwarten. Er fand für die Empfindung, die ihn beherrscht und toll macht, den vielfältigsten und ins einzelne erwogenen Ausdruck und behielt bis zum Schluß den Vollbesitz seiner Mittel. Aber er bot über diese

Eigenschaften hinaus, die auch der bloßen Routine zugänglich sind, noch Besseres: er brachte es zuwege, daß man seine Schmerzen fühlte, seine Verzweiflung glaubte, und daß sich Othello, dem unsinnig Wütenden, das Mitleid nicht weniger zuneigte als dem schuldlosen Opfer seiner Verblendung.

15. März.

Zwei Menschen, die sich als Kinder liebgehabt und die beide die gemeinsame Heimat verloren haben, begegnen einander in der Fremde nach langen Jahren der Trennung. Wolfgang Hartmann ist ein gefeierter Komponist, Else Doldner, die Tochter des Revierförsters, Chansonettensängerin geworden. Sie treffen und erkennen sich in einer Provinzstadt, in einem Klub, wohin die Lebemänner des Orts einige Lebedamen geladen haben, um nach Schluß der Theatervorstellung den Erfolg von Hartmanns Oper zu feiern und dem Komponisten einen vergnügten Abend zu bereiten. Mit dieser Begegnung bestreitet Rudolf Rittner die Handlung der beiden ersten Aufzüge seines dreiaktigen Schauspiels „Wiederfinden".

Für die Beteiligten kann ein solch plötzliches Sichbegegnen sehr dramatisch sein, weil in dem Augenblick, da ihre Lebensläufe sich wieder berühren, vergangene Schmerzen und Freuden sich jäh erneuern und die Altbekannten den Abstand ihrer Wege gewahr werden. Um im Sinne des Theaters dramatisch zu wirken, müßte das Wiederfinden so vorbereitet sein, daß wir Zuhörer, vorher ins Geheimnis gezogen und die verschiedenen Schicksale der beiden schon lange mit erlebend, mit Spannung die immer näherrückende Begegnungsszene erwarten müßten. (Schulbeispiel: der fünfte Akt von Brachvogels „Narziß".) Das neue Schauspiel stellt diese Szene gleich in den Anfang, und

sobald der kleine Effekt verpufft ist, versucht es, ihn hinterher zu motivieren, indem es dem Helden und der Heldin zum Austausch von Erinnerungen das Wort gibt.

Diese äußerste Dürftigkeit des Vorgangs wäre selbst in den Tagen der Milieuzeit, in denen das Stück wahrscheinlich auch entstanden, einem Erfolg gefährlich geworden, geschweige jetzt, da man wieder begonnen hat, im Theater zwischen der Fähigkeit des Beobachtens und der Kunst des Gestaltens, zwischen dem, was das Auge gesehen und dem, was der Kopf erdacht hat, strenger zu unterscheiden. So wartete man denn mit größerer und geringerer Ungeduld auf den eigentlichen Inhalt des Stücks, ließ den ersten und zweiten Akt fallen und hob auch den dritten nicht auf, worin die Jugendfreunde sich wieder verlieren, weil Vergangenes und Künftiges sich schwermütig zwischen sie stellt.

Der frivole Grundzug der ersten Akte, von dem sich die Schwere eines Frauengeschicks abzuheben hat, ist gut und witzig wahrgenommen. Anläufe zur Charakterzeichnung geben der einen und der anderen Gestalt Physiognomie und Farbe. Für die mangelnden Vorgänge treten Stimmungen ein, heitere und ernste, nur begeht hier der Autor den Fehler, die einen wie die anderen nicht ausklingen zu lassen, sondern sie ohne Übergang derartig zusammenzuwerfen, daß man sich wie hin- und hergestoßen fühlt und schließlich den Ernst spaßhaft, den Scherz gequält findet. Das Schlimmste aber ist, daß keine Person des Stücks, auch Held und Heldin nicht, uns ein regeres Interesse einflößt, weil wir nur so flüchtig, wie die Begegnung selber ist, in sie hineinblicken. Über diesen Defekt hätte im Hauptpunkt des Stücks vielleicht die Darstellung hinweghelfen können, wenn für die Triesch-Rolle der Else Toldner ein starkes Temperament und eine zwingende Persönlichkeit verfügbar gewesen wären.

17. März.

Rostands Komödie „Cyrano de Bergerac" ist für das Frankfurter Theater Novität. Als das Drama zu uns herüberkam, riefen das große Aufgebot von Menschen, das es verlangt, und die Schwierigkeiten der Inszenesetzung an vielen Orten den Zweifel wach, ob all die Mühen und Kosten mit dem Erfolg, der bei einer Aufführung bestenfalls zu erhoffen, in Einklang zu bringen wären. Denn auch darin blieb ein Bedenken unwiderlegt, daß man sich fragte, ob es der deutschen Schauspielkunst und Regie gelingen werde, den spezifisch französischen Geist der Dichtung bis zum Grunde auszuschöpfen. Inzwischen hat Ludwig Fuldas treffliche Übersetzung das Werk bei uns auch dort bekannt gemacht, wo es entweder von der Bühne verbannt geblieben oder wo das literarische Publikum nicht die Möglichkeit gefunden, es im Original zu lesen. Und nun — gleichsam um jenen Zweifeln recht zu geben und die geduldig Wartenden zu belohnen — kommt M. Coquelin, er, der den Cyrano in Paris aus der Taufe gehoben, mit einer eingespielten Truppe, mit einer Unmenge von Requisiten, prächtigen Kostümen und einem guten Regiebuch und gibt uns statt der Durchpausierung, die anderwärts gezeigt wird, die liebenswürdige Komödie mit ihren ursprünglichen Reizen und in ihrer vollen Lebendigkeit.

Es war ein erfreulicher Abend, dessen man sich gern erinnern wird, dieser heutige unserer ersten „Cyrano"-Aufführung. Das Haus war in allen Räumen gefüllt, das Publikum, mit anmutender Jugend durchsetzt, in bester Stimmung: erwartungsvoll, vorbereitet und empfänglich, die Dichtung dank der nationalen Darstellung und Durchdringung in jeder Einzelheit voll Reiz, Charakter und Farbe.

Über das Werk selbst sind die Akten geschlossen. Wir verweilen unter der Wirkung dieser pariserischen

Aufführung dennoch einen Augenblick bei ihm, um über Edmond Rostand hinweg den Blick zu Alexandre Dumas, dem Älteren, zurückzulenken. Nicht ohne Beziehung hat Rostand im ersten Akt seines Dramas den Schatten D'Artagnans für eine Sekunde heraufbeschworen. Denn so gewiß die „Drei Musketiere", (die eigentlich ihrer vier sind), mit ihrer unerschöpflichen Fülle von Begebenheiten und ihren großen Spannungen bis zum heutigen Tage als einer der besten, wenn nicht als der beste von allen historisch-romantischen Romanen der Weltliteratur geschätzt werden muß (was auch immer die Historiker dagegen einzuwenden haben), ebenso gewiß ist es, daß Rostands Komödie ohne Dumas' Buch nicht zu denken und daß Cyrano von Bergerac mit Athos, Porthos, Aramis und ihrem Gefährten aufs engste verwandt ist. Er ist so klug wie der eine, so stark wie der andere, so tapfer und unüberwindlich wie alle; er hat nur mehr Witz als sie, und gegen ihre ritterliche Geradheit besitzt er eine lyrische Seele. Und in diesem Punkte ist er so, wie Rostand ihn schildert, weit weniger als jene ein Kind seiner Zeit, sondern man muß ihn, einen andern Toggenburg, mit dem ganzen Überschwang seiner Empfindung, entweder in die Tage des Minnegesangs zurückstellen oder den durch Selbstkritik Verschüchterten einem neueren Abschnitt der Romantik einverleiben. Denn das Gefühl, das ihn antreibt, sich seiner Dame zu opfern, dieser Roxane, die in der Dichtung kaum einen andern Vorzug hat, als daß ein Mann wie Cyrano sie liebt, dieses Gefühl ist so ziemlich mit der Leidenschaft identisch, aus der einstmals der junge Flaubert Tag um Tag meilenweit über Land läuft, bloß um das Glück zu haben, den Hund seiner Geliebten auf die Schnauze zu küssen. Wie sehr — um auch diesen Zusammenhang anzuführen — der vierte Aufzug der Komödie, der die Belagerung von Arras vorführt, von den Taten der Musketiere vor La Rochelle

und speziell ihrem Renommierfrühstück in der verlassenen Redoute belebt ist, wird keinem Kenner des Romans verborgen bleiben. (Also Dumas, nicht etwa Shakespeare, hat diesen Akt inspiriert.) Jedenfalls scheint uns der aufflammende Erfolg des „Cyrano" darzutun, daß im älteren Dumas, so sehr er in den Hintergrund geraten, ein Unsterbliches wirksam ist, das seinem Sohne nicht beschieden gewesen, woraus man wiederum den Schluß ziehen könnte, daß das, was heller glänzt, der Geist, aber das, was länger währt, immer und immer die Kraft ist.

Die Darstellung ließ keine Erwartung unerfüllt. Was die Kunst Rostands verlangt, deckt sich völlig mit Coquelins Kunstart, sowohl mit seiner Kunst wie mit seiner Art. Glücklicher Dichter, der einen solchen Schauspieler, glücklicher Schauspieler, der diesen Dichter findet! Das Spirituelle, das den Grundton des Dramas bildet, die Auflösung des Empfindsamen in Mot und Geste, die äußerste Bedachtnahme auf die Gesetze des Formal-Schönen — in Coquelins Cyrano finden diese Forderungen ihren vollendetsten Ausdruck: die beste Einfachheit, die stets das Ergebnis der kompliziertesten Arbeit ist, umgibt den Helden, erhält ihn im Mittelpunkt der Vorgänge, so bewegt diese sein mögen, und gibt seinen Worten Gewicht und seinen Taten den Nachdruck. Die Technik der Rede kann sich schwerlich höher entwickelt zeigen als hier, wo Herr Coquelin Gelegenheit hat, mit den klingenden Versen und den ziselierten Pointen Rostands die verschiedenartigsten Regungen der Seele zu belegen. Man lauschte ihm mit Bewunderung, und an zahlreichen Stellen, nicht bloß nach der virtuos gefochtenen und gesprochenen Duell-Ballade und den Gascogner-Strophen, fiel lautester Beifall bei offener Szene ein. Nach den Aktschlüssen steigerte sich der Applaus zu südlicher Lebhaftigkeit.

Neben diesem Cyrano verschwinden alle übrigen

Darsteller, aber nicht deshalb, weil sie, wie begreiflich, künstlerisch hinter ihm so weit zurückstehen, sondern weil auch sie ihre Aufgabe, ihm die Worte zu reichen und Folie für ihn zu sein, in vorzüglicher Weise lösen. Was ein gutes Ensemblespiel bedeutet, — hier ist es zu sehen, zu hören und zu lernen. Wie geschickte Ballspieler ihre Bälle werfen, so klingen die Verse von Mund zu Mund, und bringt jeder Darsteller seinen Einsatz ohne Zögern zur Geltung. Manchmal ist die Szene von Menschen so voll — und nicht weniger als vierundsechzig Personen kommen in der Dichtung zu Wort, — daß man die Enge unserer Bühne wie eine Hemmung empfindet, und doch schließt sich alles, ohne automatisch zu werden, in Laut und Bewegung der Handlung an, als sei jeder einzelne spontan daran beteiligt. Das einzige etwa, was der Aufführung mangelte, war die dekorative Stimmung, auf die das Drama Wert legt. Unsere ehrwürdigen Prospekte, die schon hundert anderen Zwecken gedient, gaben ihm gerade nur den notdürftigen Rahmen.

25. März.

Heute spielte Herr Kainz den Hans Rudorff im „Rosenmontag". Diese Leistung war eine außerordentliche. Das, was der Gast gab, war geadelt durch die schöne Natürlichkeit, die sich darin aussprach. Das feinste Maß in Rede und Spiel suchte jede Verstärkung, die über die Linie des Einfachen hinausging, fernzuhalten. Heut war, was in aller Kunst so schwer ist, obgleich es das Leichteste scheint, wie selbstverständlich, weil ein gewählter Geschmack es festsetzte. Heut stand kein Schauspieler auf der Bühne, der uns zeigte, wie er eine Rolle auffasse, sondern ein Mensch wie wir war da, ein Mensch, der litt, kämpfte und verzweifelte. Heut begriff man, daß die Kunst

des Gastes, aus Instinkt oder Einsicht richtig aufs Ziel gelenkt, eine sehr große ist, und wenn man den sich steigernden Eindruck des Abends in Ruhe erwog, konnte man etwas wie Trauer empfinden, daß eine starke Begabung so leicht in die Irre geht, sobald keine Zügelung, innere oder äußere, sie unausgesetzt, rücksichtslos und, wenn nötig, mit Erbitterung zurechtweist. Vom Anfang bis zum Ende verharrte der Gast im Bereich jener Wirklichkeit, in der, obwohl sie alltäglich ist, auch die tiefsten Empfindungen sich äußern können, wenn nur der Gedanke an das Theater und dessen billige Effekte aus der Kunst verbannt bleibt. Kein Pathos, keine Übertreibung, keine Ekstase — alles, was der Held erlebt, spielt sich, von der gesellschaftlichen und militärischen Erzogenheit beherrscht, gleichsam in der Tiefe ab, zu der nur hier und da eine unwillkürliche Gebärde, ein unbewachter Laut deutlicher als jeder Ausbruch den Weg zeigt. Und da solch weise Zurückhaltung uns, die Zuschauer, anlockt, ja zwingt, diese Tiefe und die verschwiegene Seele des Helden zu ergründen, können wir, wenn wir einige Wärme besitzen, soviel davon hineinlegen, daß wir in aufrichtige Ergriffenheit geraten, gleichviel ob wir diese Wirkung dem Darsteller oder zuletzt uns selber verdanken. Und noch immer schien uns dies die beste Kunst zu sein, die das Letzte und Vorletzte ungesagt läßt, und den Hörenden oder Schauenden zum Mitarbeiter des Schaffenden macht.

26. März.

Der Hamlet des Herrn Kainz, an und für sich eine merkwürdige, in manchen Stücken geniale Leistung, ist schauspielerischer Pointillismus. Er ist wohl auch nicht auf die nämliche Weise konzipiert und gestaltet worden, wie sich Darsteller sonst den schwer

faßbaren Charakter zu eigen machen. Diese setzen zunächst die Konturen fest, wie ihr Auge sie ihnen zeigt, und füllen sie dann nach Maßgabe ihrer Intuition mit farbigen Einzelheiten aus, stets dabei von der Scheu geleitet, die Klarheit des allgemeinen Umrisses durch ein Zuviel an Buntheit zu verwischen.

Herr Kainz, der doch sicher das Gesetz der großen Linie kennt, ging hier wahrscheinlich von der Nuance aus. In der großen Aufgabe, die es zu meistern galt, fühlte sich sein eindringender Verstand an hundert Stellen zugleich gefesselt. Bald war ein Wort aufzunehmen, das ihm einen eigenen Sinn offenbarte, bald eine Gebärde, eine Stellung, ein Gesichtsausdruck zu suchen, die den Fund entsprechend beleuchteten, bald ein Gedanke so zu legen, daß er sich in jeder Faser öffnete. Hundert und hundert Züge, kleine und große, nichtige und wichtige, schlichte und groteske, blasse und pompöse, zeugen von der eminenten Gedankenarbeit, die Herr Kainz auf seinen Hamlet verwendet hat. Jung, schlank, asketisch, vergeistigt, mehr Student von Wittenberg denn Prinz von Dänemark, also auch lebhaft, oft heiter, als bahne sich der Frohsinn seiner Jahre einen Weg durch seinen Kummer, so tritt er vor uns hin, um unserer Erwartung Rede zu stehen. Von allem Anfang an zieht er durch Erscheinung, Ton und Technik das Interesse des Hörers so fest an sich, als wollte er es nie mehr loslassen.

Die Szene mit dem Geist, von je der Hauptprüfstein für das, was Hamlet fühlt, gibt uns ihre inbrünstige Klage nicht ganz heraus. Aber vielleicht ist daran die Anordnung schuld, die das Gespenst, das früher im Hintergrund erschien, jetzt mitten auf die Bühne stellt, so daß Vater und Sohn, die sonst wie über einen dunklen Abgrund zueinander sprachen, sich nun gleich zwei guten Bekannten unterhalten können. Dann die Auftritte am Hofe, mit Polonius, den Eltern, den Freunden, den Schauspielern, mit Ophelia,

die Monologe, — alles in einer Weise facettiert, daß das Licht fast ununterbrochen aufblitzt und wechselt. Jedes einzelne kundig, reich, oft vollendet, und dennoch, je weiter die Handlung vorschreitet und je mehr die zerlegten Eindrücke sich häufen und je mehr Hamlet durch stummes Spiel und lange Pausen auf seine Bedeutung aufmerksam macht, um so klarer wird es uns, daß dieser Charakter, der sich aus lauter bewundernswerten Einzelzügen zusammensetzt, sich nirgends greifen läßt, daß er keine Konturen zeigt, daß er zerfließt, daß ihm die große Seele fehlt, — glänzender Seifenschaum ohne Kern und Inhalt. Wir haben Dutzende von Hamlets gesehen, die unendlich weniger waren als Herr Kainz, mit ihrer kleinen, längst vergessenen Kunst, und doch war mancher unter ihnen, der in seiner Einfalt dem Problem der Dichtung näher gekommen ist als jener.

9. Mai.

Wiewohl Mme. Jane Hading zum ersten Mal in Frankfurt spielt, ist sie den hiesigen Theaterbesuchern keine Fremde, weil viele von ihnen sie von Paris her kennen. Da sie zu den gefeiertsten Darstellerinnen der französischen Bühne gehörte und noch gehört, ist es vielleicht am Platze, ihre Karriere hier zu rekapitulieren. Die Künstlerin mit dem englischen Theaternamen hieß als Mädchen Jane-Alfrédine Tréfouret und ist eine Marseillerin. 1859 geboren, spielte sie schon mit drei Jahren Kinderrollen. Sie wurde im Konservatorium ihrer Vaterstadt als Sängerin ausgebildet, war aber in ihren ersten Engagements in Algier und im Theater des Khedive zu Kairo vorzugsweise als Schauspielerin tätig. 1876 nach Frankreich zurückgekehrt, wirkte sie an verschiedenen Provinzbühnen abwechselnd als Operettensängerin und

jugendliche Liebhaberin, bis sie, 1885 in den Verband des Pariser Gymnase-Theaters tretend, sich dauernd dem Schauspiel zuwandte. 1884 heiratete sie in London ihren Direktor M. Victor Koning, 1887 ließ sie sich von ihm scheiden. Sie verließ das Gymnase-Theater und begleitete Herrn Coquelin auf einer amerikanischen Tournee. In Paris spielte sie dann im Vaudeville-Theater, im Theater der Porte-Saint-Martin und in anderen, immer siegreich durch ihre Schönheit, ihre pariserische Kunst und ihre persönliche Eleganz.

Sie ist auch heute noch eine schöne Frau, in der Art ihrer Erscheinung mehr den englischen als den französischen Typus repräsentierend. Edith Schwanenhals mit einem kameenhaft geschnittenen Kopf und einer edlen und sehr rassigen Gesichtsbildung, dem Gesamteindruck nach jetzt allerdings mehr Demimère als Demi-Vierge.

In der schlechten Komödie, zu der M. Prévost um ihretwillen seinen guten Roman zusammengekleistert hat, gab sie heut die Maud, jene Virtuosin auf dem Drahtseil der Liebe, die so geschickt ist, immer nur zu straucheln und nie zu fallen. Da das Stück auf alle psychologische Motivierung verzichtet und deshalb die Vorgänge wie die Charaktere nur ganz oberflächlich zu entschuldigen vermag, wirken diese, zumal in der Helligkeit des Lampenlichts, gemein und abstoßend. Nur eine in ihren schauspielerischen Behelfen so außerordentlich scharf abmessende Kunst wie die des Gastes wird niedrige Aufgaben solcher Art zum Rang von Leistungen erheben. Diese ungemein künstlerische Kunst ist die der nervösen Vibration, der vielfältigsten Schattierung von Miene, Bewegung und Lautbildung, eine Kunst, die durch die subtilste Art des Ausdrucks, durch einen Augenaufschlag, ein Stirnrunzeln, ein Zucken der Mundwinkel, eine Handbewegung, eine Betonung, sich aufs deutlichste zu äußern weiß. Die Züge, die den Charakter der Heldin bedingen, die der

Hetäre und Vestalin, der Dame und Canaille, zeigten sich aufs feinste vermischt; die anreizende Sinnlichkeit, die Sorge um die Auseinanderhaltung des entzündeten Männervolks, Reue und Resignation fanden einleuchtenden, manchmal faszinierenden Ausdruck, und die technisch schwer zu bewältigende Ringkampf-Szene am Schlusse des zweiten Aktes gelang vollkommen.

10. Mai.

„Le Maître des Forges" wird von unseren französischen Gästen in einem anderen Stil gespielt als „Les Demi-Vierges": gewissermaßen als tiefere Dichtung, mehr getragen, feierlicher, — vielleicht weil die Suppe, die Herr Ohnet anrichtet, besser ist als der Brei, den Herr Prévost gekocht hat. Während gestern die Konversation mit D-Zugs-Geschwindigkeit dahinwirbelte, erhielt heut der Dialog Gewicht und Bedeutung. Manchmal konnte man glauben, man höre Alexandriner und Racine sei dicht in der Nähe, so pathetisch und so musikalisch gestaltete sich die Rede.

An diesem Konzert nahm auch Mme. Hading als Claire teil, indem sie die Arien ihrer Rolle reichlich mit Fiorituren schmückte. Sieht man jedoch von diesem Hang zum Pretiösen ab, der kein persönlicher, sondern ein nationaler Übelstand ist, so hatte man heut merklicher noch als gestern Gelegenheit, den Gast in seiner besten Kunst zu bewundern. Die Menge der Halbtöne, der leisen Andeutungen, über die Mme. Hadings Sprache und Spiel verfügt, vereinigte sich zu einer schönen Elegie, zu einem Eindruck aus dem Bereich der großen, mit Adel getragenen Schmerzen, zu einer Stimmung voll Weiche, der auch rohe Gegner der Ohnetschen Nähterinnen-Romantik sich gewiß nicht entziehen konnten. Die Künstlerin hatte vorzügliche Momente, den ergreifendsten vielleicht am Schluß des

zweiten Aktes, da sie nach der großen Auseinandersetzung mit ihrem auf Wartegeld gesetzten Gatten die Szene verläßt: stumm, ernst, traurig-entschlossen, als ob sie über die Schwelle eines Klosters träte.

Manches wieder, das ergreifend begonnen, verdarb sie sich durch ein virtuosenhaftes Zuviel an Nüancierung. Wenn sie beispielsweise von Athénaïs' Heiratsplänen erfährt und sie ihr ahnungsvolles „Duchesse!" mehr haucht als spricht, hat sie mit diesem einen Wort ihren Gemütszustand vollkommen erschöpfend offenbart. Jetzt weiß man, was in ihr vorgeht, und sie hat keinerlei Anlaß, für die furchtbare Enttäuschung, unter der sie leidet, noch eine ganze Skala von Belegen vorzubringen; denn sie wird von Athénaïs ebenso scharf beobachtet wie vom Publikum, und ihr Stolz wird ihr gebieten, sich und ihr Geheimnis den Blicken ihrer triumphierenden Feindin zu entziehen.

Fühlt man auf Grund dieser und ähnlicher Wahrnehmungen, daß Mme. Hadings Kunst nicht ohne Manier geblieben, so wird man doch von ihrer heutigen Gesamtleistung eine schöne Erinnerung zurückbehalten. Der ungewöhnliche Zauber, der von einer bevorzugten Persönlichkeit ausgeht, widerlegt alle Bedenken, und hat man eben noch mit ihr gehadert, so gibt man sich ihr im nächsten Augenblick um so williger und mit um so reinerer Freude gefangen.

26. Mai.

Helden sind nicht jene allein, die als Sieger über das Schlachtfeld reiten. Das Leben des Alltags hat größere Heroen: das sind die, die einer Idee, einem Gefühl, dem Glück eines andern ihr eigenes Glück und sich selber zum Opfer bringen. Aber während die Taten der ersteren in den Büchern der Geschichte ver-

zeichnet werden, gehen die Helden des Daseins unbeachtet und oft verkannt von hinnen. Da soll es nun Aufgabe des Dichters sein, den schweigend Geschiedenen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ihr Schicksal zu deuten und ihren Ruhm zu verkünden. —

Dies etwa ist der Gedanke, auf dem sich die heutige Novität: „Ruhmlose Helden" von Paul Busson aufbaut. Merkwürdig ist die Technik, die darin zur Anwendung gelangte. Man beachte, wie sinnreich der Verfasser die Sache angepackt hat. Zunächst setzt ein Vorspiel in einem Gespräch zwischen dem Poeten, dem Tod und dem Schlafe die These der Dichtung auseinander; die Schatten der Ruhmlosen, deren Opfermut im späteren Verlaufe des Abends gezeigt wird, erscheinen und belegen diese These mit ihren Klagen. Der Poet schläft ein, und in vier Träumen enthüllen sich ihm die Leiden und Taten seiner Helden.

Erster Traum: „Leben um Leben". Hassan, der Gefangene eines orientalischen Despoten, opfert sein Leben für das seines Freundes Omar, da nur einer von beiden auf Gnade zu rechnen hat.

Zweiter Traum: „Die Flüchtlinge". Olga, eine Russin, zeigt sich bereit, die Freiheit verfolgter Nihilisten, die sie liebt, mit ihrer Frauenehre zu erkaufen. Als die Flucht gelungen, erdolcht sie sich, bevor der Wüstling, dem sie sich versprochen, seinen Preis erhalten hat.

Dritter Traum: „Coeurdame". Barignac, ein Edelmann des achtzehnten Jahrhunderts, liebt die Gattin des Vicomte von Kerendar. Von dem Eifersüchtigen bei einem Stelldichein überrascht, verbirgt er sich in einem Uhrkasten. Der Vicomte schießt in das Gehäuse und Barignac löst das Wort ein, das er kurz zuvor verpfändet: er erleidet den Tod, ohne die Geliebte bloßzustellen.

Vierter Traum: „Morgenrot". Oberhauser, ein

Schullehrer, wird in der Franzosenzeit scheinbar zum Verräter, und seine Dorfgenossen fluchen ihm. In Wahrheit jedoch führt er die Feinde in eine Falle, worauf er füsiliert wird.

Diese vier ganz kurzen Variationen über das Thema von den ruhmlosen Helden werden vom Verfasser „dramatische Balladen" genannt. Sie sind jedoch nichts anderes als vier zu Katastrophen gestellte lebende Bilder mit einem ganz knappen erläuternden Text, den die beteiligten Figuren selber aufsagen. Allen diesen Bildern dient das Vorspiel als eine Art gemeinsamer Exposition. Der Verfasser ersparte sich damit jede Mühsal, die den Dramatiker bedrängt. Er brauchte keine Handlung zu ersinnen, sondern nur vier Situationen anzuordnen. (Es mußten durchaus nicht gerade vier, es konnten ebensogut sechs, acht, zehn sein, je nachdem sie dem Verfasser einfielen und der Zeitraum eines Theaterabends es zuließ.) Er brauchte nichts zu entwickeln, nichts zu steigern, nichts zu schürzen, nichts zu entwirren. Er hatte nur nötig, für die Moral, die er aufstellte, Nutzanwendungen zu beschaffen und diese wie die Kugeln eines Rosenkranzes aneinanderzufädeln.

Diese so wesentlich vereinfachte Technik öffnet die Bühne nunmehr jedem, der etwa die Chrië eines deutschen Aufsatzes mit einigem poetischen Schwung auszuarbeiten weiß. Etwa so: 1. dictum vel factum cum laude auctoris (Thema mit rühmender Erwähnung dessen, dessen Ausspruch oder Handlung vorliegt). 2. paraphrasis, exemplum, testimonium (Erklärung, Beispiel, Beleg). Das Stoffgebiet dieser neuen Gattung von Theaterstücken ist unerschöpflich, denn jede Sentenz der Weltliteratur läßt sich genau nach der Art der „Ruhmlosen Helden" dramatisch behandeln. Ob das Thema heiße: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst", oder „Morgenstunde hat Gold im Munde", oder „Die Treue ist doch kein leerer Wahn", oder

„Spiele nicht mit Schießgewehren" oder ob es sonst-wie laute, — in lebenden Bildern mit Beleuchtungs-Effekten und musikalischer Stimmungsbereitung läßt sich jedes auf die einfachste Art von der Welt auf die Bühne bringen. Der talentvolle Dilettantismus, der bereits so erfolgreich malt, meißelt, komponiert und Romane schreibt, darf sich's fortan auch im Theater bequem machen.

11. Juni.

Der Dramen-Zyklus, der den hiesigen Kunstfreunden die Hauptabschnitte der verflossenen hundertzwanzig Jahre Frankfurter Theatergeschichte gleichsam durch einen Anschauungs-Unterricht vor Augen führen und sie auf sinnreiche Weise aus dem altehrwürdigen Schauspielhaus in das neue, blanke hinübergeleiten soll, hat heute mit Ifflands „Jägern" begonnen. Von schalkhafter Bedeutung ist es, daß man diese Aufführung mit größerem Recht eine Premiere nennen darf als die der meisten Novitäten, die heutzutage über die deutschen Bühnen wandern, denn weder ist dem Stücke ein günstiger Ruf aus Berlin vorausgegangen, noch war dem heutigen Publikum, von ganz vereinzelten Ausnahmen abgesehen, mehr von ihm bekannt, als der Titel, oder allenfalls eine kurze Notiz darüber aus irgend einer Literaturgeschichte oder die anerkennenden Worte, die Goethe und Schiller ihm und dem Verfasser vielfach (Goethe zuletzt noch gegenüber Eckermann) gewidmet haben. Der Hinblick auf dieses vollständige Verklingen einer beträchtlichen und von ihrer Zeit mit Recht geschätzten Kunst sollte die großen deutschen Dramatiker der Gegenwart unendlich bescheiden machen.

Fünfundzwanzig Jahre war Iffland alt, als er die „Jäger" schrieb und mit ihnen 1784 seinen ersten

großen Erfolg als Dramatiker erzielte. Als Schauspieler an der Mannheimer Nationalbühne, der er seit 1779 angehörte, war er früher schon zu Geltung, ja zu Ruhm gelangt. Er hatte den Carlos im „Clavigo" unter den Augen Goethes gespielt und war von diesem ausnehmend belobt worden. Er war der erste Franz Moor gewesen und hatte in dieser Rolle alle Erwartungen Schillers übertroffen. Er hatte (wie als Ergänzung, nicht als Steigerung hinzugefügt sei) 1784 in Frankfurt gastiert und schreibt darüber in seiner Autobiographie: „Über meine theatralische Laufbahn": „Die warme, herzliche Aufnahme, die das Frankfurter Publikum mir gewährt hat, wird stets zu den schönsten Erinnerungen meines Lebens gehören."

Über das erfolgreiche Drama spricht er sich mit der Wortkargheit eines Mannes aus, der weiß, daß die Zeitgenossen ohnehin alles davon wissen, was zu erfahren sie nur irgend wünschen könnten. Er berichtet: „Im Jahre 1784 und 1785 wurden „Die Mündel" und „Die Jäger" gegeben; „Die Jäger" zuerst auf dem Gesellschafts-Theater des Fürsten von Leiningen zu Dürkheim. Ich machte dadurch die Bekanntschaft dieser höchst liebenswürdigen Familie." Wie wir aus Hugo Holsteins sorgfältiger Einleitung zur Autobiographie ersehen, erhielt der Dichter vom Fürsten zum Dank Wagen und Pferde geschenkt.

Wenige Tage nach der Dilettanten-Vorstellung in Dürkheim, am 15. März 1785, erfolgte die Aufführung in Mannheim. Der Beifall war so groß und dauernd, daß das unter Goethes Leitung gestellte Hoftheater zu Weimar am 7. Mai 1791 mit den „Jägern" eröffnet wurde. Goethe dichtete dazu den Prolog: „Der Anfang ist in allen Sachen schwer, bei vielen Werken fällt er nicht ins Auge". „In dem Oberförster", so schreibt W. Koffka in seinem Buche „Iffland und Dalberg", „schuf Iffland eine der vollendetsten Leistungen, mit welcher er später überall, wo

er auftrat, den nachhaltigsten Eindruck hervorbrachte". Und in den Xenien des 1797er Musenalmanachs heißt es von dem Stücke:

„Was nur Einer vermag, das sollte nur Einer uns schildern,
Voß nur den Pfarrer und nur Iffland den Förster allein."

So blieben die „Jäger" (neben den „Hagestolzen" und etwa noch den „Spielern") unter allen dreiundsechzig Dramen, die Iffland von 1781 bis 1814 geschrieben, das für die Kunst des Dichters charakteristische und sein populärstes Stück, und lange noch, nachdem der Kampf der Romantiker gegen seine Art begonnen, hielt es sich rüstig im Repertoire des deutschen Theaters aufrecht. Und siehe da: es hat auch heute noch mit Ehren bestanden. Von der ersten Szene an fesselte es, und war man erst bloß neugierig, weil man sich höchstens ein Kuriosum erwartete, so wurde man bald teilnahmsvoll, weil der Geist der Dichtung, dessen Wirkung an keine Zeit gebunden ist, die Herzen zu bewegen begann. Das Drama gehört zu jenen Stücken, die erst im Theater die Augen aufschlagen. Liest man es, so findet man es dürftig, seine Fehler treten in den Vordergrund, und man begreift einfach nicht, wie es einem Publikum von Urteil jemals habe gefallen können. Aus dieser Verstecktheit der Bühnenwirkung erklärt es sich auch, daß die moderne, vom Seminar aus betriebene Literaturgeschichte für eine Erscheinung wie Iffland nur Worte der Ironie, wenn nicht des Mitleids, übrig hat. Ein Muster dieser wegwerfenden Methode ist beispielsweise Arthur Stiehlers sonst sehr fleißige Monographie: „Das Ifflandische Rührstück" (Hamburg 1898), die, nachdem sie alle Mängel dieser Kunst gesammelt, unter der Lupe betrachtet und rubriziert hat, in ihrer Schlußbetrachtung rund heraus erklärt: „Und wenn hier und da wohl einmal die „Jäger" eine ephemere Auferstehung feiern, so weinen nur die sentimen-

tale Tränen, die mit ihrem ganzen Wesen in der Empfindsamkeits-Periode stehen geblieben sind. Dem Literarhistoriker jedoch befestigt sie die Erkenntnis: Rührung war die Seele von Ifflands Kunst und die Träne sein vornehmstes künstlerisches Requisit!"

Hätte dieser Nachrichter das Stück nicht bloß gelesen, sondern auch gehört und zwar in einer so klug insinuierenden Aufführung wie der heutigen Frankfurter, so hätte er gewiß mit Erstaunen wahrgenommen, daß die „Jäger" ihre Wirkung durchaus nicht aus Rührung und Tränen herleiten, sondern aus der lebendigen Frische, mit der ein scharf beobachtender Dichter die Menschen und Zustände seiner Zeit erfaßt und geschildert hat. Und nicht bloß seiner Zeit. Denn da die Menschennatur und der Abstand menschlicher Verhältnisse sich im Grunde wenig verändern, spricht aus dem alten Drama gar vieles zu uns mit der Stimme der allergegenwärtigsten Wirklichkeit.

Und auch diese Anerkennung darf dem Drama nicht vorenthalten bleiben, daß es, vom Geist der „Räuber", vom Geist einer neuen Zeit, der unsrigen, angeweht, für die Schwachen und Unterdrückten eintritt und die Verworfenheit der Mächtigen anklagt, wenn auch freilich viel sanfter als der unsterbliche Stürmer. Dieser sozialpolitische Zug, wie wir jetzt sagen würden, hat sich auch in der heutigen Aufführung mit Nachdruck bemerkbar gemacht. Kurzum, das Publikum war nicht gerührt und hat nicht geweint, im Gegenteil, es hat viel und gern gelacht, und es freute sich, wenn mitunter ein Wort fiel, das jeden Unterschied des Zeitalters vergessen machte, wie beispielsweise das der Frau Oberförsterin vom Jahre 1785: „Ja, heutigen Tags hungern sich die Mädchen die Schwindsucht an den Hals, um nur die Taille nicht zu verderben!"

18. Juni.

Im März 1757 war Konrad Ackermann, vom Herzog von Meiningen warm empfohlen, nach Frankfurt gekommen. Am 12. April eröffnete er seine Vorstellungen in einer großen Bude auf dem Roßmarkt. Eins der ersten Stücke, das er gab, war der „Kaufmann von London", jenes unbedeutende Drama des in der Literaturgeschichte unsterblich gewordenen Juweliers Georg Lillo, das in Verbindung mit dem ersten Familienroman, Richardsons „Clarissa Harlowe", Lessing zu seinem bürgerlichen Trauerspiel „Miß Sara Sampson" angeregt hat. Wenige Tage nachher, am 27. April, brachte die Ackermannsche Gesellschaft Lessings Drama, das in dem andern Frankfurt, dem an der Oder, zwei Jahre früher im Beisein des Dichters aus der Taufe gehoben worden war, hier zum ersten Mal zur Aufführung. Auf dem Theaterzettel war, wie wir Elisabeth Mentzels trefflicher „Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt" entnehmen, folgende kritische Ankündigung zu lesen:

„Von diesem Trauerspiel kann man mit Wahrheit sagen, daß es das einzige in seiner Art ist, welches der deutschen Schaubühne zur Zierde gereichen muß. Der Verfasser hat es nach dem Geschmack der Engländer eingerichtet, aber weiter nichts als die Namen von ihnen geborgt. Die Charaktere sind darinnen so prächtig geschildert, daß dieses Trauerspiel selbst auf der englischen Schaubühne für ein Meisterstück könnte gehalten werden. Es weicht wenig von den Regeln der Zeit ab und die Einheit des Orts ist, wo nicht ganz, doch wahrscheinlich beobachtet. Die Personen stehen in der vollkommensten Verbindung miteinander, so sehr sie auch gegeneinander abstechen, und ihre Handlungen und Unglücksfälle werden bei den Zuschauern alle möglichen Leidenschaften rege machen. Es würde zu weitläufig seyn, den ganzen Inhalt dieses schönen

Trauerspiels hierherzusetzen. Wer es gelesen hat und wem die Verdienste des Herrn Verfassers für die Schaubühne bekannt seyn, derselbe wird die Vorstellung mit ebensoviel Vergnügen ansehen, als ein Vergnügen für uns ist, die Bühne mit einem so fürtrefflichen Muster deutscher Dichtkunst bereichert zu haben. Wir werden uns bemühen, die Personen so vorzustellen, daß wir Beyfall damit zu verdienen glauben."

Diese Aufführung von „Miß Sara Sampson" hatte solchen Erfolg, daß sie am 4. Mai wiederholt werden mußte. Die dritte Aufführung fand zur Herbstmesse am 23. September statt. Die geniale Madame Hensel spielte die Sara, ein unbekannt gebliebenes Fräulein Merleck die Marwood. Dem Drama war keine länger dauernde Wirkung beschieden. Nach kurzer Zeit hatten die Milford und die Louise ihre Vorläuferinnen Marwood und Sara völlig von der Bühne verdrängt. Schon im Februar 1775 schreibt der Verfasser des „Siegwart" nach einer Berliner Aufführung an Voß in Leipzig: „Heute wurde Sara, das an sich schon mittelmäßige und langweilige Stück, gar langweilig und schlecht aufgeführt. Ich hätte wirklich die Sara noch für besser gehalten, aber auf dem Theater ennuyiert und beleidigt sie schrecklich. Lessing lief selber bald wieder weg!"

Das Urteil über das Drama änderte sich auch in der Folge nicht wesentlich. „In den letzten Jahrzehnten," so schreibt Erich Schmidt in seiner Biographie des Dichters, „sind auf verschiedenen deutschen Bühnen mit „Miß Sara Sampson", wie es scheint mehr einzelnen Schauspielerinnen als Lessing und dem nur szenenweise befriedigten Publikum zuliebe, Belebungsversuche angestellt worden, doch keiner von nachhaltigem Erfolg."

Es wird immer ein besonderer Anlaß, der Ehrgeiz einer Darstellerin, die sich von der Rolle der Mar-

wood künstlerisch angezogen fühlt, oder wie bei uns die Vorführung eines Abschieds-Zyklus nötig sein, um die Dichtung wieder einmal der Vergessenheit zu entreißen. Aber wir sind längst nicht mehr so empfindlich wie Lessings Zeitgenossen, und wenn wir „Miß Sara Sampson“ im Theater zu sehen oder besser: zu hören bekommen, fühlen wir uns weder übermäßig „ennuyiert“ wie sie, noch gar „schrecklich beleidigt“. Im Gegenteil; es wird uns, wie der heutige Abend zeigte, durchaus nicht schwer, der Handlung mit ernstlicher Teilnahme zu folgen, dem hier schon hell durchleuchteten Dialog Lessings achtsam zu lauschen, über schwache Szenen hinweg die starken zu erwarten, — und wo sich dennoch Längen zeigen oder Mängel der Komposition zu deutlich hervortreten, hilft die Ehrfurcht, die wir in höherem Grade als das Mitgeschlecht dem Dichter zollen, leicht über diese Widerstände hinaus.

Die Aufführung tat für das Drama nicht soviel als sie mußte, aber sie setzte dafür ein, was sie nur irgend konnte: die Umsicht der Vorbereitung, den Eifer der Mitwirkenden, die Glätte des Zusammenspiels, die Korrektheit der Ausstattung. Mit gutem Geschmack war man auch darauf bedacht gewesen, das Larmoyante in der Grundstimmung zu dämpfen und an Stellen, die solcher Absicht nicht direkt widersprachen, sogar einen ganz gut wirkenden Ton vorzubringen. Nur eins ließ sich auch beim besten Willen nicht erreichen: die volle Übereinstimmung der Charaktere des Dramas mit den Individualitäten der Darsteller. Fräulein Boch war in ihrer Art eine sehr ansprechende Marwood, allein eben diese Art und die der Marwood haben innerlich wenig miteinander gemein. Die Künstlerin sah sehr schön aus; sie hatte den Geist der Rolle klug erfaßt, und alles glückte ihr auch, bis das Elementare, das Dämonische kam, das uns schaudern machen muß und wofür sie nur Worte bot, um uns zu überreden, nicht zu überzeugen.

Fräulein Pollner hat die rührende Stimme der Sara; sie kommt mit warmer Empfindung auch dem Wesen des unglücklichen Mädchens nahe, aber in der Erscheinung erreicht sie nicht die Vorstellung, die man sich von dieser Gestalt unwillkürlich gemacht hat. Gainsborough hat sie häufig gemalt; sie ist groß, schlank, blond, blaß, etwa wie seine Miß Graham, nur weniger geputzt und mit traurigeren Augen.

Herr Diegelmann ist ein Vater wie Lear, aber nicht ein hinschmelzender wie Sir William. In der wichtigen Figur der Arabella versagte der Dramatiker Lessing völlig, denn er ging in ihr nicht auf, sondern erfüllte sie mit seinem Geiste. Man kann den Fehler mildern, indem man dieses überkluge Kind nicht von einem Kinde, sondern von einem kleinen jungen Mädchen spielen läßt, zumal nirgends vermerkt ist, wie lange das Verhältnis zwischen der Marwood und Mellefont gedauert hat. Damit erreicht man jedenfalls, daß sich Arabellas elegante und scharfsinnige Reden weniger absurd ausnehmen, als wenn ein Püppchen wie heut sie kreischend aufsagt. Zwischen den beiden Frauen stand der Mellefont des Herrn Bauer. Er verstand es, den Hang von der einen zur andern klar zu erläutern und der großen Menschenkenntnis, die der Dichter in der Gestalt dieses sentimentalen Wüstlings aufgehäuft hat, mit Geschick ihr Recht zu geben. Die Darsteller der kleinen Rollen brachten ihre begleitenden Noten wirksam zum Vortrag. Recht gut war Herr Däneborg als Wirt; er gab diesem Typus Farbe und gestaltete ihn mit diskretem Humor. Herr Intendant Claar hat ebenso, wie er das Drama sorgfältig in Szene setzte, auch den Text der Dichtung verständig und mit schonender Hand neu eingerichtet.

28. Juni.

Heute, am fünften jener retrospektiven Abende, die unser Schauspiel dem Abschied vom alten Hause widmet, wurde das Lustspiel „Die deutschen Kleinstädter" aufgeführt. Es hätte unter keinen Umständen fehlen dürfen: um seiner selbst wie um des Autors willen, der das Theater um die Wende und in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wie kaum ein anderer beeinflußt, ja beherrscht hat.

Die Gegenwart, die gleich jeder Gegenwart die Urteile des Vorgeschlechts übernimmt, ohne sie näher zu besehen, weiß mit August von Kotzebue nichts Rechtes anzufangen. Er ist für sie eine Verlegenheit. Sie hat keine Erklärung für die große Wirkung, die von ihm ausgeht, da doch eine so laute und allgemeine Mißachtung angesehener Literaten sein Schaffen begleitet und diesem nachtönt. Dazu der verdächtige Charakter, die zweideutige politische Tätigkeit, das tragische Ende des Mannes, — da ist es besser, man kümmert sich überhaupt nicht um ihn oder begnügt sich, die Schlagworte der Literaturgeschichten nachzusprechen. Und dennoch ist August von Kotzebue einer der feinsten Geister gewesen, die das deutsche Volk hervorgebracht hat, und nur die widrigsten Umstände konnten ihn, der in der klassischen Zeit der deutschen Dichtung der Klassiker der deutschen Komödie geworden war, um Dankbarkeit, Geltung und Ehre bringen und ihn vor die Tür des Ruhmes stoßen. Vor allem: er war schief in seine Zeit hineingeboren. Diese, der heftigsten Gärungen voll, war schwer, bedächtig, ernsthaft, und er, — er nahm sich heraus, zu lachen. Die verstaubten Sitten seines Volkes verlangten die respektvollste Achtung, und er, — er nahm sich heraus, sie zu verspotten. Die Großpächter der Moral waren noch mächtiger und wachsamer als heut, und er, — er nahm sich heraus, ihre Gesetze zu übertreten. Dazu

kam, daß er, im Gefühl seiner Kraft streitbar und streitsüchtig, sich niemandem beugte und kein Unrecht hinnahm, ohne es mit scharfer Feder zu widerlegen oder zu erwidern. Da standen denn die Feinde von allen Seiten auf und schlugen nach ihm und verwirrten die Meinungen über ihn, und in dem Haß, den sie entfalteten, verhallten die beruhigenden Worte derer, die mit Einsicht die Anklagen zu prüfen trachteten.

Selbst die vorwiegend anerkennenden Worte Goethes, der gewiß Grund hatte, dem Dreisten zu zürnen, verhallten: „Ein vorzügliches, aber schluderhaftes Talent", so faßte er in einem Briefe an Knebel am 17. März 1817 sein Urteil über Kotzebue zusammen, „ein Talent, das im Widerstreit mit sich selbst, mit der Kunst und mit dem Publikum sein Leben verbringt, aber in der Theatergeschichte bleibt er immer ein höchst bedeutendes Meteor." —

Im Widerstreit mit sich? Zugegeben. Im Widerstreit mit der Kunst? Vielleicht mit der pathetischen Kunst der Zeit. Im Widerstreit mit dem Publikum? Nein, hierin irrte der Erlauchte: das Publikum war von Anfang an mit Kotzebue. Eine Statistik des Wiener Burgtheaters beispielsweise (1867) weist nach, daß dort allein im Laufe von siebenundsiebzig Jahren hundertundvier Stücke von Kotzebue zur Aufführung kamen und dreitausendsechshundertundfünfzig Theater-Abende, also einen Zeitraum von vollen zehn Jahren ausfüllten. Auf solche Weise mit dem Publikum in Widerstreit zu geraten, dürfte manchem Dramatiker ein erstrebenswertes Glück bedeuten.

Wie kommt es nun, daß die Nachwelt, die sich hin und wieder doch Schiedsrichter fühlt, nicht einmal einen Anlauf nahm, das Urteil über Kotzebue zu revidieren? Sie hatte keine Muße dazu. Erst erschrak sie über das Schafott von Mannheim; das Blut des herrlichen Toren befleckte das Andenken des ermordeten Dichters; dann plötzlich schien die Welt auseinander-

zuplatzen und als endlich der Vulkan zur Ruhe kam, war inzwischen das Interesse so weit von August von Kotzebue abgerückt, daß es ihn kaum mehr kannte. Die Väter und Mütter, die er beschäftigt und erheitert hatte, waren tot, und die Söhne hatten alle Muskeln nötig, um die neue Zeit zurechtzuzimmern. Und so sind schließlich die Akten des Prozesses Kotzebue beim Reichskammergericht der Weltgeschichte in Verlust geraten.

Aber siehe da: das Publikum, soweit es anspruchslos ist oder soweit es die Fähigkeit besitzt, eine Dichtung gleichsam historisch zu genießen, ist sogar jetzt noch mit Kotzebue. Das hat die heutige Aufführung gezeigt, der ein Teil der Zuhörer mit Interesse und ein anderer mit wirklichem Frohsinn folgte, so daß eigentlich nur jene leer ausgingen, die nicht verstehen, worauf es bei einer Gelegenheitsvorstellung solcher Art ankommt und was damit bezweckt ist. Sogar jetzt noch wirkte das Stück, — wir wiederholen es absichtlich, weil sich der Dichter, wenn er davon wüßte, vermutlich am meisten darüber wunderte. Denn in einem nach seinem Tode herausgekommenen autokritischen Aufsatz sagt er selber von seinen Lustspielen: „In fünfzig Jahren wird wohl keins mehr gespielt werden, aber sie werden, von jungen Dichtern geplündert, neuen Werken zur Grundlage dienen.“ Mit dem zweiten Teil seiner Prophezeiung hat der Dichter recht behalten: geplündert haben ihn die jungen Dichter gehörig, und wie die Bibel verkündigt: Sem zeugte Aram, Aram zeugte Salah, Salah zeugte Eber, so kann man die Spuren Kotzebues im deutschen Theater feststellen über Benedix hinweg bis auf den heutigen Tag: er zeugte gar viele.

Die Anregung zu den „Deutschen Kleinstädtern“ hatte Kotzebue aus Paris empfangen, dessen Bühnenvorgänge er seit seinem ersten Aufenthalt (1790) mit Eifer verfolgte. Am 19. Floréal im 9. Jahr der Re-

publik (19. Mai 1801) war im Odéon ein Lustspiel von L. B. Picard (1769—1828) „La petite ville“ aufgeführt worden. Dem Buch hatte der Verfasser als Motto ein Zitat aus La Bruyère vorausgeschickt, das die Tendenz des Stückes anzeigt: „Ich nähere mich einer kleinen Stadt; ich erblicke sie schon vom Hügel, ich rufe entzückt: ‚Welch heiterer Himmel, welch lachende Gegend!‘ Ich gehe hinein, und kaum habe ich zwei Nächte darin geschlafen, so gleiche ich schon ihren Einwohnern; — ich möchte wieder hinaus!“

Die Idee sah Kotzebue dem Pariser Autor ab. Mit den deutschen Dramatikern, die später die Pariser Theater plünderten und, wenn sie ehrliche Diebe waren, ihren schlechten Übersetzungen höchstens den lächerlichen Vermerk beifügten: „Nach dem Französischen“, hatte er nichts gemein. Kotzebue hat übrigens Picards Komödie nachmals selbst für die deutsche Bühne bearbeitet und sie unter dem Pendant-Titel „Die französischen Kleinstädter“ herausgegeben. Das Stück hat dem Stoffe nach nichts mit dem seinigen zu tun. Picard vergleicht in einem romantisch-satirischen Vorgange eine kleine Provinzstadt mit Paris, und der Schluß, den er daraus zieht, ist begreiflicherweise der: Wie kann man in einem solchen Höllennest leben! Kotzebue vergleicht nicht, er schildert bloß. Man hört bei ihm zwar oft von einer „Residenz“ reden, aber ihre Überlegenheit wird nicht allzudirekt und nicht allzugrell herausgestrichen. Ja, wer sich in die Art der Leute zu schicken weiß, wird sich vielleicht auch in Kotzebues Kleinstadt wohlfühlen, in jener Stadt, die den zum geflügelten Wort gewordenen Namen trägt: Krähwinkel. Und überall konnte diese Komödie gespielt werden, ohne die Leute von Krähwinkel zu verletzen, weil es eine Eigentümlichkeit der Menschen ist, daß sie in dem Spiegel, den ihnen ein Dichter vorhält, sich nicht selber, sondern immer nur die Gesichtszüge ihrer Nachbarn erkennen.

In den „Deutschen Kleinstädtern" konzentrieren sich des Dichters beste Eigenschaften: Geist, Witz, Beobachtung, Menschenkenntnis, Situationskomik, virtuose dramatische Technik und ein an Pariser Mustern herangebildeter knapper, klarer, schlagfertiger Dialog. Die Frage ist nur: wie spielt man heutzutage Kotzebue? Unser Theater hat heut die Antwort darauf gegeben, indem es ihn im Stil der Posse vorführte: nämlich nicht im Stil der Posse. Denn da gerade jene Szenen am besten wirkten, die der Dichter mit feinerem Pinsel ausgeführt hat und die durch sich selbst der schauspielerischen Nachhilfe entzogen waren, hätte eine größere Reserviertheit dem ganzen Stücke gut angestanden. Das Grobe war mit Bedacht, das Einfältige mit Überzeugtheit, das Übertriebene mit abtönender Ruhe zu geben. Man mußte den Eindruck empfangen, daß es den Leuten da oben auf der Szene gar ernst ist mit den Interessen der Kleinstadt, nicht daß sie bloß chargierte Rollen spielen und sich im stillen selber daran vergnügen. Je naiver das Ganze herauskommt, um so deutlicher vermittelt es uns den Sinn der Dichtung und die Sitte einer Zeit, die der unsrigen so scheinbar ganz entgegengesetzt und, von Äußerlichkeiten abgesehen, im Grunde so ganz mit ihr identisch ist.

Unter der zu starken Tongebung litt das Ensemble der Stimmen. Das Laute überhastete sich bis zur Unverständlichkeit, und erst, wenn die geräuschvollen Muhmen den Schauplatz verlassen hatten, wurde die Szene wieder behaglich.

5. Juli.

Lüftet man die tiefe Vergessenheit, die den Namen und fast die ganze Lebensarbeit Ernst Raupachs deckt, so zeigt sich, daß das Gesetz von der Er-

haltung der Kraft, das auch in der Welt des Gedankens gilt, diesen Autor an einer Stelle seines profusen Schaffens mit der Gegenwart verbindet. Von Natur aus ein emsiger Sucher, war er einmal auch ein glücklicher Finder gewesen. Er hob den Nibelungen-Schatz und trug ihn auf die deutsche Bühne. Die Sage von Siegfried und Kriemhild war ihm zwischen die fleißigen Finger geraten, und es formte sich ihm ein Drama daraus, das, nicht besser und nicht schlechter als die siebzig andern, die er geschrieben, den gigantischen Stoff mit bloßer Geschicklichkeit zu meistern vermeinte. Das Stück verschwand, wie es gekommen, aber an dem Vorgang, den es behandelte, war der Blick eines Poeten hängengeblieben. Friedrich Hebbel schöpfte daraus die Anregung zu seinen „Nibelungen", und diese wiederum befruchteten den Geist Richard Wagners, so daß, wer dessen Tetralogie liebt, also die ganze große Gemeinde dieses Tondichters, dem verschollenen Ernst Raupach zu tiefem Dank verschuldet ist.

Dieses Verdienst allein kann einen Anspruch Raupachs auf posthume Berücksichtigung, sein Erscheinen in der Folge deutscher Dramatiker. die das Frankfurter Theater eben vorführt, gewiß nicht begründen. Und da er andere Vorzüge weder als Autor noch als Persönlichkeit besitzt, wird bei der sonst sehr sorgfältigen Zusammensetzung dieses theatergeschichtlichen Spielplans die Rücksicht auf den weithinreichenden Erfolg der Raupachschen Stücke zu seinen Gunsten entschieden haben. Dieser Erfolg ist ihm tatsächlich nicht zu bestreiten, denn lange bevor Berlin als Hauptstadt eines großen Reiches seine politische Macht auch literarisch ausbeuten gelernt, hatte Raupach hier auf eigene Rechnung die erste dramatische Konfektion eingerichtet, deren Fabrikate zwei Jahrzehnte lang von allen deutschen Theatern mit Vorliebe bezogen wurden. Nichts jedoch hat er seiner Zeit gegeben. Er ging ihr nicht voraus, er ließ sich von ihr treiben. Er

hat ihre Ideen nicht geweckt, sondern er bemühte sich, die wachen einzuschläfern. Seine Art, eine Kunst der spaßhaften oder tristen Leere, konnte nur in einem niedergehaltenen Volke Boden fassen, und sie mußte bei dem ersten Anhauch der Freiheit in alle Winde verflattern. Er hat seiner Zeit bloß die Zeit vertrieben, aber dann hat die Zeit sich gerächt und ihn vertrieben. Einen „Shakespeare der Trivialität“ hatte Adolph Stahr ihn genannt, aber er war, wie wir heute merkten, noch weit weniger: er war bloß ein Raupach der Trivialität, — ein Literaturkrämer mit einiger Erfindungsgabe, der von Grillparzers Spottversen treffend charakterisiert wird:

Der Pedantismus und die Phantasie
Vergingen sich, ich weiß nicht wie,
Und zeugten Mischlingskinder, die
Als Pflanzer sie nach Deutschland sandten:
Die sonst im Weltall unbekannten
Phantastischen Pedanten.

Gleichwie nun ein Dramatiker sich hüten wird, langweilige Menschen allzu naturgetreu zu schildern, weil er besorgen muß, daß das Publikum sich mit ihnen langweile, hätte unser Theater vielleicht besser daran getan, diesen Autor des Verfalls und der Erschlaffung und seine Kunst, die bloß Worte macht und nichts besagt, als unlohnend und beschwerlich aus dem so verdienstlichen Anschauungskursus fortzulassen. Hätte man den „Müller und sein Kind“ gewählt, das Rührstück, das noch jetzt an jedem Allerseelentag über die meisten österreichischen Bühnen hustet, so hätte diese Vorführung vielleicht unter dem Gesichtspunkt interessieren können: wie das gruselige Drama sich wohl ausnähme, wenn keine vorbereitete Totenfest-Stimmung ihm entgegen- und zu Hilfe kommt. Mit dem hervorgesuchten Stück „Die Schleichhändler“ jedoch war von vornherein wenig anzufangen, weil diese Komödie von einer Voraussetzung ausgeht, die wir heut überhaupt nicht mehr verstehen. Auf keinen

Geringeren als auf den „großen Unbekannten" hat Raupach es darin abgesehen, auf Walter Scott, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand, („den reichsten, gewandtesten, berühmtesten Erzähler seiner Zeit" nennt ihn Goethe 1827 in seiner Besprechung der Biographie Napoleons) und dessen Romane vom deutschen Lesepublikum bewundert und verschlungen wurden. Sehr begreiflich, daß ein Volk, das daheim unter jeder Erniedrigung seufzte, willig einem Meister zu den Helden der schottischen Legende folgte und sich an ihren Taten erbaute. Und Enthusiasmus ist an und für sich etwas so Hohes, daß nur eine recht kleine Seele sich beifallen lassen kann, ihn lächerlich zu machen. Auch sind schon damals gerade diejenigen Leute, die selber nichts Rechtes gekonnt, gegen die Sucht der Deutschen „alles Ausländische schön zu finden" mit Vorliebe zu Felde gezogen. So wird nun in den „Schleichhändlern" das altjüngferliche Fräulein von Kiekebusch als eine Walter Scott-Närrin hingestellt, und eine kindliche Intrigue, die sich dieser ekstatischen Liebhaberei ohne jede Motivierung anpaßt, erwirkt die Einwilligung der Dame zur Vereinigung eines Liebespaares.

Das Stück wimmelt von Anspielungen auf Stellen und Begebenheiten in den schottischen Romanen. Allein was ist uns heute „Ivanhoe" oder „The heart of Mid-Lothian" oder der ganze Walter Scott selber? Ein Name, den wir mit Respekt nennen, ein Denkmal, das wir besehen, wenn wir nach Edinburgh kommen, aber nichts Lebendiges mehr, nichts, das teil an uns hat, ein Schall, ein Echo, der Schatten einer Wolke, die längst vorübergezogen ist. Und so hatte man heute beständig das Gefühl, als sei man in eine Gesellschaft von Leuten geraten, die sich, unbekümmert um den Fremden, von ihren privaten Angelegenheiten, die ihn durchaus nichts angehen, mit seichter Lebhaftigkeit unterhalten.

Wer gern tanzt, dem ist rasch aufgespielt, und wer gern lacht, der ist leicht gekitzelt. Zwei Rollen für Komiker, Typen, die in den Raupachschen Stücken nach dem Vorbild der Staberliaden wiederkehren: Schelle, der hier Bader, und Till, der hier Zollassistent ist, besorgen eine oberflächliche Spaßmacherei, die anspruchslose Hörer leicht gewinnt. Der Begünstigte ist Schelle, der von Herrn Bauer in origineller Maske ganz vorzüglich gespielt wurde. Im Hinblick auf diese Figur erinnert das Stück insofern wirklich an Shakespeare, als Raupach den einseitigen Liebeshandel zwischen Malvolio und Olivia dem Lustspiel des Briten einfach entnommen hat. Mit heiteren Zügen eigener Erfindung verstärkte Herr Bauer schauspielerisch die Wirkung seiner Aufgabe, und er fand damit um so lauteren Anklang, als das überraschte Publikum ihn in Rollen solcher Art nicht zu sehen gewohnt ist. Neben ihm hatte es Herr Bayrhammer als Till schon deshalb nicht leicht, weil seine Partie, mit abgeschmackter Redseligkeit überladen, um so ermüdender wird, je falscher der Geist ist, der sich darin breit macht. Als gewandter Darsteller entging er der Gefahr, dem Hörer zur Last zu fallen. Mehr war aus diesem Till nicht zu machen. Gut gespielt wurde heute durchweg, im einzelnen und im Ensemble, wie auch der ganze Ton, auf den die Regie (Herr Quincke) die Aufführung gestimmt hatte, diesmal mit Grund ein feinerer war. In den größeren Rollen brachten sich die Damen Pollner, König und Irmen sowie die Herren Alexis Müller, Bolz und A. Meyer, jeder in seiner Weise, mit Geschmack zur Geltung. Fast scheint es ein Gesetz zu sein, daß die Schauspielkunst dort am freiesten aufatmet, wo die Literatur ihr in ihre Arbeit am wenigsten hineinspricht.

12. Juli.

So wollte er geliebt sein, Heinrich von Kleist: zerrissen wie Achilleus von der rasenden Amazonen-Königin Penthesilea oder im Staube angebetet wie Friedrich Wetter von dem Heilbronner Käthchen. Mit Julie Kunze, die ihm weder auf die eine noch auf die andere Weise ihre Neigung bezeugen konnte, mußte er brechen. Für eine Natur wie die seine bedeutete es gleichsam eine Gutheißung dieser ekstatischen Triebe, als die Ballade vom „Grafen Walter" in den Gedichten G. A. Bürgers zu seiner Kenntnis kam. Bürger hatte den Stoff in Percys so bedeutungsvoll gewordener Sammlung „Reliques of english poetry" gefunden und den Schauplatz der Handlung aus Altengland an den burgenreichen Rheinstrom verlegt.

Graf Walter, im Begriff, zu Pferde zu steigen, wird von einer Dirne angesprochen, der schönsten, die sich je einem Grafen hingegeben. Als sie ihm mitteilt, sie trage ein Kind von ihm unter dem Herzen, bietet er ihr und dem Kinde „Land, Leut und Burg" an. Sie jedoch lehnt alles ab; sein Herz will sie haben, seine Küsse will sie fühlen, geliebt will sie von ihm sein. Aber von einem Grafen geliebt zu werden, ist nicht so einfach, wie sie glaubt. Ihr hoher Herr setzt sie den grausamsten Prüfungen aus. Sie muß ihn in Bubentracht als sein „Leibbursch" nach Weißenstein zu seiner Braut begleiten; barfuß läuft sie den ganzen Tag in der Sonne neben ihm her, doch sprach er nie so hold die Wort': „Nun Liebchen reit einmal!" Endlich kamen sie an ein Wasser:

„Ho, Maid, siehst du das Wasser dort
Dem Brück' und Steg gebricht?" —
„O Gott, Graf Walter, schone mich,
Denn schwimmen kann ich nicht."

Aber sie muß hinüber („the salt-waters bare up her clothes, our Lady bare up her chinne") und ge-

langt auch glücklich ans Ufer („Käthchen von Heilbronn“, vierter Akt, erster Auftritt). Drüben aber geht die Qual erst recht los; die Zumutungen, die der hohe Herr an die mütterliche Maid stellt, werden immer unerhörter. Sie jedoch erträgt und verrichtet alles schweigend mit der Gelassenheit einer restlos sich hingebenden Liebe. Es ist noch das Geringste, daß sie zuletzt bei den Pferden im Stalle schlafen muß. Hier, auf dem Mist, kommt das Grafenkind zur Welt, und jetzt endlich, da sie zu sterben vermeint, fühlt sich der hohe Herr besiegt:

„O nun, o nun, süß' süße Maid,
Süß' süße Maid halt ein,
Es soll ja Tauf und Hochzeit nun
An einem Tage sein!“

Aus dem Geist dieser Ballade ist das „Käthchen von Heilbronn“ hervorgegangen. Julian Schmidt ist der Meinung, Kleist habe das Grundmotiv sehr veredelt: Graf Walter sei ein brutaler Junker, Graf Strahl jedoch handle aus Pflichtbewußtsein. Das ist eine sehr unsichere Unterscheidung, zumal uns das Gedicht jeden direkten Hinweis auf den Gemütszustand des englischen hohen Herrn vorenthält. Und ob ein Mann brutal ist aus Instinkt oder aus Überzeugung, wird sich in der ästhetischen Wirkung ziemlich gleichbleiben. Ja, in einem Punkte ist der Deutsche seinem Vorbild an Robustheit noch „über“: jener nimmt vielleicht die Peitsche, wenn er zum Weibe geht; er nimmt die Peitsche, wenn das Weib zu ihm kommt. („Käthchen“, dritter Akt, sechster Auftritt: „Schmeiß sie hinaus!“ und so weiter.) Dabei hat Strahl als ein Edelster der Nation eine so dünkelhafte Furcht vor der Gefahr einer Mesalliance, daß sich ein leibhaftiger Kaiser aus dem Wolkenwagen herabbemühen muß, um ihm Käthchens Liebe endlich schmackhaft zu machen (woraus unter anderem wieder gefolgert werden kann, das deutsche Bürgertum sei

gerade gut genug dazu, daß die Kaiser ihm seine Töchter verführen). Gleichviel indessen, ob Graf Walter in seiner angeborenen Roheit oder Graf Strahl in seiner tollen Adelsbrunst die bessere Rolle spiele — im Mittelpunkt von Ballade und Drama steht beherrschend die rührende Gestalt des mißhandelten Weibes. Das Gedicht klingt in den schönen Gedanken aus: das Kind entsühnt die Mutter, und die ganze hündische Treue der englischen Maid wird ohne weiteres verständlich: das Muttergefühl kettet sie an den Vater ihres Kindes. Wie verwickelt und verwirrt dagegen ist alles, was das seltsame Verhältnis der Heilbronnerin zu ihrem Grafen begründen soll! Die Welt des Übernatürlichen muß sich angelweit auftun, um uns notdürftig zu erklären, weshalb sich Käthchen untrennbar mit einem so unholden Gesellen verbunden fühlt, und wenn man das Gequälte der Motivierung und das Zerfahrene des Vorgangs überblickt, dann versteht man Heinrich von Kleists entschuldigende Klage: „Es war von Anfang eine ganz vortreffliche Erfindung und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen möchte!"

Mit der heutigen Aufführung des Dramas hat unser Theater ein gutes Stück Arbeit bewältigt. Man war auf die ursprüngliche Form der Dichtung zurückgegangen, bewältigte den häufigen Wechsel der Handlung durch eine tunlichst rasche Folge der Auftritte und ließ die Vorzüge und Schwächen des Werkes mit Recht den Poeten verantworten. Nach dem geschlossen und kraftvoll einsetzenden ersten Akte wirken eigentlich bloß noch die Käthchen-Szenen. Mit Vorteil wurde deshalb überall, wo sich die Gelegenheit bot, das Muntere stark hervorgehoben, so daß, weil man sich des günstigen Endes versehen durfte, das Stück klug auf den Ton des frohen Dramas gestimmt schien. Das glatte Zusammenspiel bezeugte den Fleiß der

Proben, die geschmackvolle Ausstattung das Walten einer kundigen Regie, die, von Herrn Intendant Claar geführt, den Erfolg des Abends vorbereitete. Die Darstellung befriedigte in vielen Stücken. Herr Kirch vor allem verstand es, die menschlichen Züge in der Gestalt des Grafen Strahl, in der Grundstimmung ritterlicher Güte zusammenzufassen. Er war nur von außen in Eisen gehüllt; immer, auch dort, wo Worte und Taten hart und herrisch klingen, ließ er erraten, daß es ihm um seinen Zorn im Grunde nicht ernst sei. Die überlegte Art, wie er die Verhörsszene mit Käthchen führte, verdient besonders gerühmt zu werden.

Vor einigen Jahren hatten wir an dieser Stelle zu erklären versucht, woher es wohl komme, daß Kleists Nachruhm, so begründet er sei, doch in einem ungleich helleren Lichte erstrahle, als die wärmste, bloß vorurteilslose Würdigung des Dichters zu seinen Lebzeiten und selbst noch lange nach seinem Tode hätte erwarten können. Nachdem Preußen, so schien es uns, die politische Vormacht Deutschlands geworden, habe es den Wunsch gehegt, auch an der Blütezeit der deutschen Dichtung beteiligt zu sein, und deshalb sei die königlich preußische Literaturforschung bald nach dem großen Kriege mit Erfolg bemüht gewesen, den einzigen preußischen Poeten, der in Betracht kommen konnte, Heinrich von Kleist, in die Stammrolle der vollwertigen deutschen Klassiker einzutragen. Jetzt stoßen wir auf eine naiv-amüsante Bestätigung unserer Ansicht. Über den „Prinzen von Homburg" schreibt nämlich Max Koch, der Literaturhistoriker der Universität Breslau, wörtlich folgendes:

„Anfangs verkannt, mußte die Dichtung immer steigende Beachtung finden, je allgemeiner Preußen-Brandenburgs Beruf zur Führung der deutschen Stämme anerkannt wird. Erst seit den nationalen Kriegstaten des preußischen Heeres im Jahre 1870 ist die ganze nationale Bedeutung des Stückes voll hervorgetreten,

und ganz natürlich ist es, daß seither auch der Ruhm des lange vernachlässigten preußischen Dichters sich stets vergrößert!"

Das kann noch weit führen, und wenn es erst einmal durch preußische Historiker unwiderleglich bewiesen sein wird, daß bei den nationalen Kriegstaten des Jahres 1870 bloß das preußische Heer vertreten war, wird man hoffentlich auch unter den deutschen Klassikern Musterung halten und Heinrich von Kleist, der nicht bloß Dichter, sondern sogar Leutnant gewesen, einfach, wie sich's gehört, an ihre Spitze stellen.

Diese Geschäftigkeit der tendenziösen Kritik wird man Kleist nicht entgelten lassen, und von denen, die jetzt zur Reisezeit an die Gestade des Thuner Sees gelangen, möge niemand verabsäumen, das in Hängeweiden halbversteckte Chalet bei Scherzligen — eine Gedenktafel macht es kenntlich — zu grüßen, worin der Dichter, von Liebe behütet, die glücklichste Zeit seines Lebens verbrachte. „Ein Kind, ein Werk, eine Tat", das waren die Ziele, die hier seiner Sehnsucht vorschwebten. Ach, es war ihm nur vergönnt, seine sieche Seele in widerspruchsvollen Werken auf die Nachwelt zu bringen.

13. September.

Eine Äußerung Heinrich Laubes (von damals, aus einer jener theater-historisch gewordenen Teestunden im vierten Stock des Hauses in der Wiener Operngasse) ist uns stets im Gedächtnis geblieben, weil sie den Erfolg aller Men of facts, aller Taten- und Tatsachen-Menschen erklären hilft.

Laube, von den Schwierigkeiten sprechend, unter denen er 1849 die Leitung des Burgtheaters übernommen, sagte etwa folgendes: „Groß war die Last, die ich mir aufgebürdet, aber mir war eine Eigenschaft von Nutzen, die mich auch unter den neuen Verhältnissen weiterbrachte: ich vermochte aus allen Ne-

benumständen stets die Hauptsache herauszufinden und — was nicht ganz das gleiche ist: ich wußte stets, worauf es ankam!"

In diesem Wort enthüllt sich Laubes Natur, seine Laufbahn, sein Leben. Rüstig voranschreitend und geradeausblickend, durch keine Träumereien abgelenkt, durch keine Enttäuschungen niedergebeugt, einer, der den Wert der Zeit und die Nichtigkeit der holden Lebenslügen kennt, so zog dieser kluge und unterrichtete Mann seines Weges, und in jeder Gestalt: als Politiker, als Publizist, als Theaterpraktikus und nicht zuletzt als Dramatiker — immer wußte er, worauf es ankam.

Der „Graf Essex", den unser Schauspiel heut in den Abschieds-Zyklus aufnahm, gilt für Laubes bestes Stück, aber es ist deshalb niemals ein gutes Stück gewesen. Es besitzt eine äußerst lebhafte Handlung, deren Schwächen geschickt verdeckt sind, bewährte Effekte, die emsig nach den Aktschlüssen hinstreben, eine glatte Prosa, die bloß merkwürdig berührt, weil sie in Jamben geschrieben ist, und vor allem schauspielerisch dankbare Rollen. Alles, worauf es bei einem Theater-Erfolg ankommt, ist mit sicherer Hand in das Stück getragen, und während im Lauf der Zeit ungezählte Werke von echten Dichtern klanglos verhallten, hat sich dieses Drama eines Autors, der niemals ein Dichter gewesen, fast ein halbes Jahrhundert lang mit Erfolg behauptet.

Wie seine ganze Art eine extensive war, in die Weite, nicht in die Tiefe wirkend, begnügte Laube sich auch hier, die dankbare Geschichte von der königlichen Ohrfeige, (die, wie aus fünfzehn „Stücken" der Hamburgischen Dramaturgie bekannt, schon so viele Dramatiker, englische, französische, spanische, angelockt hatte), für die Bedürfnisse des Theaters und den Geschmack eines willigen Publikums zuzukneten. Und siehe da, seine Elisabeth stand neben der Elisabeth

Schillers, sein Essex mit den weichen Egmont-Zügen stand neben Leicester, als ob zwischen ihm und jenem jeder Unterschied verwischt wäre und als ob der nüchterne Schlesier genau soviel zählte wie der Mann aus Marbach.

Laube hatte sich durch das Ehrfurcht heischende Vorbild nicht einschüchtern lassen; wie er später den „Demetrius" vollenden konnte, durfte er auch den „Essex" schreiben, und somit beweist dieser Fall mit großer Anschaulichkeit, daß man im Leben wie im Theater manches wagen kann, wenn man nur klug genug ist, zu wissen, worauf es bei allen Dingen im Grunde ankommt.

Erfolgreich im Sinne einer starken Bühnenwirkung, die jeden inneren Antrieb verschmäht, weil sie seiner nicht mächtig ist, war auch die heutige Aufführung des Stücks. Die Handlung spannte trotz ihrer Naivetäten, alle Effekte zündeten, und Heinrich Laube, dessen Verdienste um das deutsche Theater auf einem ganz anderen Gebiete liegen als auf dem des Dramas, gelangte als Dramatiker zu vollen Ehren.

Die Darstellung trug viel dazu bei, die Täuschung zu vervollständigen. Wenn auch der Stil, in dem gesprochen wurde, nicht immer einheitlich war, so wurde doch durchweg mit einer so eifervollen Überzeugtheit gespielt, daß man den Eindruck gewinnen konnte, jedem einzelnen sei es vollkommen ernst mit dem, was er zu sagen und zu zeigen hatte. Der Autor, der die Schauspieler und ihre Kunst kannte wie kaum ein anderer, hat sehr genau berechnet, was er ihnen zumuten, wie weit er sich auf sie verlassen konnte, und er wäre mit der Hilfe, die ihm heut geleistet worden, gewiß zufrieden gewesen. Beifall in allen Tonstärken begleitete den Lauf der Vorstellung, erst zögernder, dann lauter und stürmischer. Wirklich, der kleine Korporal der deutschen Bühne hat ganz genau gewußt, worauf es im Theater ankommt.

20. September.

Auf dem Wege, auf dem in den mittleren Dezennien des vorigen Jahrhunderts Frankfurter Geld und Unternehmungslust nach Österreich zogen, um dort die neuzeitliche Wirtschaftsweise mitvorzubereiten, Industrien zu schaffen, Banken zu gründen und Bahnen zu bauen, — auf demselben Wege ist Salomon Mosenthal in die deutsche Literatur gelangt. Er war Hörer des Polytechnikums in Karlsruhe, 21 Jahre alt, als ihm ein Wiener Bankier, dessen Frau unseres Wissens aus Frankfurt stammte, die Erziehung seiner Söhne anvertraute. Mit weichen Armen umfängt Wien den Fremdling, der aus strengerer Zucht und Zone ihm zuwandert. Sein Zauber lähmt nur die, die schwach sind und sich hingeben. Die Gehaltenen erhöht es, und allen, denen eine Klage, ein Lied, ein Gedanke, eine Schönheit und eine Sehnsucht in der Seele schlummert, ist diese Stadt die große Erweckerin. Vielleicht heute noch, abseits von den Kämpfen und Wirnissen der Zeit, gewiß aber damals in den Tagen des Vormärz, da ein Volk, aller Grazien teilhaft, die unwürdige Knechtung, die seine edleren Kräfte niederhielt, in einem Rausch jauchzender Lebensfreude zu vergessen trachtete. In dieser Luft, die vom Bergwald herabfließt, über die Rebengelände hingleitet, den Vogelruf und das Lied heiterer Menschen mitführt, oder die aus den weiten Kornfeldern der March-Ebene aufsteigt und den schweren Hauch der brütenden Erde über den Strom und die Stadt weht, — auf diesem Boden, den die Sage geheiligt und eine stolze Geschichte mit ragenden Erinnerungen geschmückt hat, — hier, wo Holdes und Liebliches sich um jede Jugend kränzt und ein leichter Mut die Sphinxfragen des Daseins von sich abwehrt, — unter der Wiener Sonne mit ihrem Mittagsglanz und ihren lieben Dämmerungen wird ein Träumer leicht zum

Schwärmer und der Schwärmer zum Sänger. Auf solche Weise hat sich auch der junge Erzieher zum Autor entwickelt. Sein erster Erfolg war sein größter; an der „Deborah“ blieb sein Name haften.

Wir erinnern uns Mosenthals als eines Fünfzigers. Er war etwas über mittelgroß, breitschultrig, zur Fülle neigend. Von dem runden Gesicht fiel ein langer rötlicher Bart herab; helle Augen glänzten gutmütig und zufrieden hinter den blanken Brillengläsern. Er sprach das klare Kasselaner Deutsch und konnte lebhaft werden, wenn er in Laune war. Seine Art war die eines stillen Epikuräers. Er blickte von gesicherten Aussichtspunkten ins Leben hinein, ohne sich mit ihm zu berühren. Er liebte die Musik, den Frohsinn, die geschäftige Ruhe. Das Glück (er wurde sogar geadelt wie Schiller) hatte ihn verhätschelt, aber nicht verdorben, und bis an sein Ende warb er unverdrossen um die launische Göttin, die sich schon längst andere Günstlinge erkoren hatte.

In dem Schauspiel „Deborah“, spiegelt sich Mosenthals Art mit Deutlichkeit wieder. Er ist im Grunde ein Mann der Elegie, der die Gesetze des Dramas mit Fleiß studiert und von allerlei Vorbildern, leider nicht von guten, gelernt hat. Er ist kein Kämpfer, er ist ein Überreder. Wo er schreien müßte, lispelt er, wo er fordern sollte, stammelt er eine Bitte, und wo es einer Tat bedürfte, bietet er eine Stimmung. Das Problem, das ihn bewegt, faßt er gar behutsam an, und er ist so ängstlich darauf bedacht, alles Generelle auszuscheiden, daß der Konflikt zweier Glaubensbekenntnisse, den er darzustellen vorhat, zu einem rührseligen Liebeshandel zusammenschrumpft. Aus den Leuten seines Dramas spricht der Geist der Schwarzwälder Dorfgeschichten. Der Autor hat die Mehrzahl seiner Menschen nicht geschildert, wie sie sind, sondern so, wie er sich vorstellt, daß sie sein könnten. Zumeist sind sie, von jeder Wirklichkeit entfernt,

literarisch im übelsten Sinne, und die theatralische Handlung selbst wird nur durch ein ausgeklügeltes Mißverständnis zum Tragischen hingewendet.

Entweder ist nun der Stil verloren gegangen, in dem solche geschminkten Stücke zu spielen sind, oder der Zuschauer, der die Bauern Anzengrubers kennt, hat besser sehen und hören gelernt, — genug, es gelang der heutigen Aufführung nicht, die falschen Töne, die der Autor anschlägt, so zu fälschen, daß sie wie echte geklungen hätten. Was in diesem Schauspiel zum Dorf gehört und mehr als in bloß episodischer Flüchtigkeit in die Handlung eingreift, verblieb innerhalb der äußerlichen Konvention. Nur die Juden zeigen, weil Mosenthal sie kannte, menschliche Züge, und nur Darsteller dieser Rollen vermochten für sich und ihre Aufgaben zu interessieren.

An der Inszenierung (Herr E. Claar) störte das Zeitlose der Kostüme. Das Stück spielt 1780 in der Steiermark. Der Autor wird wohl gewußt haben, warum er dieses Jahr so genau festsetzte. Die Bauern jedoch, die wir heute sahen, waren nicht bloß moderne, sondern auch elegante, wohlfrisierte Bauern, und einer von ihnen hat, wenn wir nicht irren, sogar einen Stehkragen getragen. —

Von Wien aus war die „Deborah" über alle deutschen Bühnen gewandert. Im königlichen Schauspielhaus zu Berlin wurde das Drama am 25. Mai 1849 mit größter Wirkung zum ersten Male aufgeführt. Der Zufall hat uns nun eine Nummer der Frankfurter Oberpostamtszeitung vom 1. Juni 1849 in die Hände gespielt, worin eine Berliner Kritik dieser Aufführung mitgeteilt wird. Und in dieser Kritik heißt es, die Gebote der Menschenliebe, die das neue Stück predige, könnten nicht laut genug eingeschärft werden, wenngleich „der kirchliche Indifferentismus aus unserer Generation die religiöse Unduldsamkeit längst vertrieben hat." Man denke: aus der Generation von

1849 war die religiöse Unduldsamkeit längst vertrieben!

27. September.

Den Endpunkt der kurzen Staatsbahnstrecke, die von der niederösterreichischen Südbahnstation Leobersdorf abzweigt, bildet der Markt Gutenstein. Hier schließt das schöne Piestingtal, dessen flinkes Wasser seit alten Zeiten Mühlräder und Hammerwerke getrieben hat. Gleich hinter dem freundlichen Flecken, der sich um den Fuß einer alten Burg breitet, schmiegt sich an die Lehne des Mariahilferberges der kleine Ortsfriedhof mit dem Hügel, unter dem Ferdinand Raimund schlummert.

Es ist ein Poetengrab, wie es im deutschen Österreich wenige gibt. Nur etwa noch in Weidling am Bach, wo Lenau ruht, oder in Mödling, wo wir einstens Ferdinand Kürnberger, den Bettelarmen, wie einen Fürsten bei purpurnem Fackelschein zur Grube trugen, nur hier noch und gewiß nicht in Wien, wo sie jetzt die Reste ihrer Großen auf einen Haufen zusammenscharren, wird uns zumute, als schmücke die Natur diese geweihte Erde mit ihrem seligsten Frieden.

Dort oben, in Gutenstein, am Tor der Alpen, wo der Bergwald rauscht, die Quellen fließen, Speik und Enzian fast bis ins Tal hinabklettern, hat Raimund, bevor er der Schwermut erlag, frohe und grüblerische Tage verbracht. Auf einsamen Wegen wandelte er dort inmitten der Geister seiner Märchen, von den lichten emporgetragen, von den finstern beunruhigt. Denn dies eine bezeichnet ihn vor anderen: er war immer nur der Knecht seines Dämons. Und selten noch war ein Auserwählter mit der Kraft, die in ihm schuf, so wenig verbunden wie dieser Dichter.

Es war, als ob zwei verschiedene Menschen aus ihm sprächen: der eine mit der Einfalt eines Kindes, der andere mit der Tiefe eines Sehers. Horchte man

der ersten Stimme, so mußte man lächeln, denn es klang wie ein Lallen. Vernahm man aber die zweite, so war es, als erblühe ringsum ein Lenz und die Sterne erglänzten und die Harfen tönten und wie ein schöner Schmerz wehe es vom Abendhimmel und in der Ferne klage die Nachtigall. Das Kind wußte von nichts, was die Reifen beengt: nichts von den Rätseln der Seele, nichts von den Gewalten des Lebens, nichts von den Gesetzen der Kunst. Der Seher streifte die Schleier zurück und rührte an die Herzen; er zeigte uns die Daseinsnot bescheidener Menschen und adelte ihre kleinen Schicksale durch große Deutungen; er mahnte uns, sie zu lieben und ihnen Treue zu halten, und mit schlichter Innigkeit wies er auf das Trübste hin, das allem Lebendigen droht: wie die Jugend Abschied nimmt.

Nichts Ergreifenderes hat Raimunds Genius geschaffen als eben diese Klage um das Unwiederbringliche, das, — o Menschenlos! — keiner zu schätzen vermag, der es besitzt, sondern nur der, dem es entglitten. Die du köstlich bist, die du heilig bist, die du einzig bist, Morgenrot des Lebens, Herrin der Herzen, Füllhorn der Gnaden, Glück ohne Grenzen: Jugend, Jugend, Jugend! —

Um dieser einen Inspiration, um der Szene willen, in der Fortunatus Wurzel erfährt und erlebt, wie für jeden einmal der Tag kommt, da seine Sonne untergeht, hätten wir vorgezogen, im theaterhistorischen Abschiedszyklus unserer Bühne dem „Bauer als Millionär“ zu begegnen statt des „Verschwender“, der heute gegeben wurde. Freilich sehen wir ein, daß die größere Volkstümlichkeit der letzteren Dichtung für diese entscheidend sein konnte. Aber leicht gibt auch sie sich dem Theater nicht hin, weil sie von den Darstellern, der Regie und schließlich auch dem Zuhörer mehr fordert, als man ihr selbst mit gutem Willen gewähren kann.

Von der großen Mehrzahl der Künstler verlangt das Stück beträchtliche Selbstverleugnung, denn sie haben nichts weiter zu tun als dazustehen und die Handlung durch naive Reden fortzuführen. Das eigentlich Wirksame liegt im Wechsel der Stimmung und in einigen Episodenrollen, die auch schon zu Raimunds Zeiten die großen Personnagen des Theaterzettels und sogar den Helden selber in den Schatten stellten.

Die Regie wieder (heut Herr E. Claar) hat four-in-hands zu fahren; sie hat vielerlei und Widerspenstiges zu berücksichtigen: das Bürgerliche und das Romantische, jähe Verwandlungen und die Zusammenstimmung von Klang und Wort. Das Publikum soll den Weg zurückfinden zu dem anspruchslosen Geschmack einer entschwundenen Zeit.

Wie von jeher waren es auch heut die Staberl-Szenen, die das Drama trugen. Herr Bauer, der Vielseitige, versetzte als Valentin die Hörer durch seine fröhliche Reschheit in die heiterste Laune, und Fräulein Pollner war ihm als Rosel eine temperamentvolle Partnerin. Das alte Weib, wie Fräulein König es spielt, und der Chevalier des Herrn Reimann dürfen ihrer Wirkung sicher sein. Von den überirdischen Wesen hätte man der Cheristane des Fräulein Rottmann wünschen dürfen, daß sie das Ätherisch-Lyrische ihrer Partie nicht mit heroischen Akzenten beschwert hätte. Herr Pfeil sprach und sang den Bettler mit der Sicherheit des routinierten Darstellers. Daß er aus einer geheimnisvollen Welt in die unsrige verschlagen ist, war ihm nicht anzufühlen. Den Kammerdiener des Herrn Hermann kennen wir von früher als eine wohldurchdachte Leistung, und Herr Fricke gab dem Flottwell, für den sonst wenig zu tun ist, ein sympathisches Äußeres und eine gute Haltung.

Das Orchester unter G. von Rößler streute die

schönen Kreutzerschen Melodien mit Geschmack in die Handlung. Besonders laut und herzlich klang der Beifall, als Herr Bauer im Schlußakt seinem Hobellied noch die folgende Strophe anfügte:

Gar mancher Tischler, lieb und wert,
In diesem Hause sang;
Jetzt ruhn sie still schon in der Erd',
Aus ist's mit Sang und Klang.
Ich bin der Letzte, der hier singt,
Drum tut das Herz mir weh,
Die Zeit hier bald den Hobel schwingt:
Du trautes Haus, Ade!

30. September.

Die durchdringendste und sprühendste Spottschrift der Weltliteratur „Rameaus Neffe“ hat A. E. Brachvogel, wie man weiß, zu seinem Drama „Narziß“ hingeführt. Der Breslauer Poet, dessen ganze literarische Laufbahn unter dem Druck der Tatsache litt, daß sein erster Erfolg auch sein größter geblieben, — mitunter ist es ein Unglück, Glück zu haben, — hat die spärlichen Daten, die Diderot zur Kennzeichnung des jüngeren Rameau in den Dialog einfließen läßt und die Goethe durch emsige Nachforschungen zu vermehren trachtete, nicht ohne Geschick für das Bild seines Helden verwendet. Bei Diderot ist zweimal von Rameaus Frau die Rede. Das erste Mal erwähnt „Er“, der Neffe: wie er es verstanden habe, seiner Frau gegenüber der Herr im Hause zu bleiben. Dann folgt zum Schluß die unvergleichliche Schilderung, wie er diese wunderbar schöne Frau verloren, — auf welche Weise verloren, wird nicht ganz klar. Vielleicht ist sie gestorben, denn er spricht von ihr mit wirklicher Trauer und bemerkt, daß er dieses Verlustes wegen die Calotte genommen habe. Aber es wäre gleichfalls möglich, daß die so verführerisch Gezeichnete den Dar-

benden verlassen habe und daß dieser große Zyniker nur deshalb klage, weil es ihm nicht für die Dauer beschieden gewesen, den Traum seines Lebens zu verwirklichen und der Zuhälter seiner Frau zu sein.

Die Fabel des Dramas, die diese wenigen Angaben in die Handlung eines fünfaktigen Trauerspiels verspinnt, ist gut erfunden. Rameaus Gattin ist ihrem Manne entlaufen und hat sich bis zum Rang einer Königin in partibus hinaufgeliebt. Rameau selbst ist ein Lump geworden, gewissermaßen aus getäuschter Liebe. In der Art, wie das Stück diese beiden Menschen aufeinander zuführt, ohne daß sie sich früher als im Schlußakt zu Gesicht bekommen, liegt ein wenig die Aufforderung, das Wesen der dramatischen Spannung ins Auge zu fassen. Diese wird auf zweierlei Weise hervorgebracht. Die edlere und allein geltende beruht darauf, daß der Dichter für die Menschen und Schicksale, die er darstellt, das Gemüt seines Zuhörers zu gewinnen sucht. Und je nachdem er die Kunst besitzt, Charaktere zu veranschaulichen, eine fesselnde Handlung zu erfinden und diese zu steigern, wird er die verschiedenen Grade froher oder sorgender Anteilnahme seinem Werke sichern. Die andere Art begnügt sich, die Neugierde des Zuhörers rege zu machen. Es ist die niedrigere Art, aber sie ist deswegen, rein technisch betrachtet, nicht wesentlich bequemer als die erste. Ein Publikum (das gar leicht die Geduld verliert, wenn man ihm im Theater Rätsel aufgibt) so neugierig zu machen, daß es einen ganzen Abend hindurch willig mitgeht, — dieses Ziel ist dadurch zu erreichen, daß der Autor die Zuschauer von allem Anfang an in sein Vorhaben einweiht, sie mehr sehen, sie also klüger sein läßt als die Leute auf der Bühne, und nur den Trumpf der Lösung behutsam im Dunkeln hält. Bei dieser Art, Spannung zu erregen, ist der Hörer lebhafter mit sich als mit dem Stück beschäftigt, weil er nur bestätigt sehen will, daß er mit seinen

Voraussetzungen im Recht gewesen. Trifft dann alles so ein, wie er gemäß der Vertraulichkeiten des Autors erwarten durfte, so geht er, zufriedener mit sich als mit diesem und infolgedessen in durchaus nicht übler Laune nach Hause.

Brachvogels „Narziß“ beruht auf der Wirkung einer solchen geschickt angefachten Neugierde. Von allem Anfang an blinzelt das Stück in den Zuschauerraum und winkt dem Publikum heimlich zu: „Merkst du was?“ Es ist eine rein äußerliche, theatralische Spannung, die es ausübt, und der große Erfolg, den das Drama einstmals erzielte, erklärt sich aus der Anspruchslosigkeit der Zeit, in der es erschienen ist. Die fahrenden Virtuosen, die den „Narziß“ mit Vorliebe spielten, erhielten dann das Stück noch auf der Bühne, als seine innere Leere bereits offenkundig geworden.

So klug nun Brachvogel bei der Konstruierung der Hauptperson der Handlung auf seine Quelle Bedacht genommen, — eines vermochte er beim besten Bemühen nicht in sein Stück hineinzubringen: den Geist Diderots. Weit entfernt davon, ihn zu fassen, hat er ihn an einer bekannten Stelle sogar arg mißverstanden. In Merciers „Tableau de Paris“, dem wichtigsten Zeugnis für die Existenz des jüngeren Rameau, heißt es nach der Übersetzung Goethes: „Ich habe auch seinen (Jean Philippe Rameaus, des berühmten Musikers) Neffen gekannt, der halb ein Abbé, halb ein Laie war, der in den Cafêhäusern lebte und alle Wunder der Tapferkeit, alle Wirkungen des Genies, alle edle Selbverleugnung, kurz alles Große und Gute, was je in der Welt geschehen, auf das Kauen reduzierte. Nach ihm hatte das alles keinen anderen Zweck und keinen andern Erfolg gehabt, als um etwas zwischen die Zähne zu bekommen.“ Also die Notwendigkeit, zu essen, der Hunger, ist nach Rameau eine Triebfeder aller Handlungen. („So lange nicht den Bau der Welt“ und so weiter.) Brachvogel macht

daraus das Frage- und Antwortspiel: „Worauf beruht alle menschliche Glückseligkeit? Auf einer regelmäßigen Verdauung!" Und flugs ist aus einem tiefen Gedanken ein flacher Witz geworden. Vergißt man jedoch den Glanz von Diderots Dialektik, so wird man das lebhafte gute Deutsch rühmen können, das dem Stück ebenso wie Brachvogels Romanen eigen ist.

Heute nun wurde das Stück in den Abschiedszyklus unsres Theaters eingereiht. Das Publikum hörte zu, lange, ohne recht munter zu werden. Gewiß, der Geschmack ist über die Modekunst von damals hinausgewachsen; immerhin hätte sich die Wirkung steigern lassen, wenn die Aufführung mehr für das Stück getan hätte. Die beiden großen Rollen, Narziß und Pompadour, wurden von Herrn Bauer und Fräulein Boch dargestellt. Herr Bauer hat sich in dieser Partie befestigt; man merkt es ihm an, daß er sie gern spielt. Er füllt sie mit seiner Herzlichkeit und versteht es, auch das Rhetorische zu durchwärmen. Sein erstes Auftreten würden wir ruhiger, trockener, überlegener wünschen; wir erinnern uns genau des Eindrucks, den Dawison hervorbrachte, indem er an dieser Stelle mit wenig Gebärden den Ton schneidendster Ironie anschlug. Fräulein Boch, die sehr gut aussah, bot all ihre Einsicht und alle Delikatesse ihrer Kunst auf, um ihre Aufgabe zu lösen. Sie kam damit aus, so lange es glattging. Allein die Rolle der Pompadour hat Stellen, wo die starken Affekte einen starken Ausdruck verlangen, wo geschrieen werden muß, und hier versagte die Kraft der Künstlerin. Fräulein Laue gab die Quinault, die Anlaß hat, innig zu sein, mit bloßer Routine. Von den vielen übrigen Mitwirkenden findet, nach der ganzen Anlage des Stückes, keiner Gelegenheit, hervorzutreten. Man wird immer zufrieden sein, wenn niemand direkt stört, und dies war im allgemeinen der Fall. Die Ausstattung des Stückes war eine ausgesucht ärm-

liche. Das Zimmer, in dem der allmächtige Premierminister Seiner Majestät, der Herzog von Choiseul, haust, ist vermutlich schon bei der ersten Aufführung des Dramas im Jahre 1856 benützt worden, und das Kopfkissen, auf dem die Marquise von Pompadour ruht, beleidigte geradezu durch den äußersten Mangel an Eleganz. Von den Betten königlicher Maitressen haben wir im Gegensatz zur heutigen Regie eine weit vorteilhaftere Vorstellung.

4. Oktober.

Seit wir „Des Meeres und der Liebe Wellen" kennen, beherrscht uns der Gedanke, diese Dichtung sei unter dem Eindruck des langsamen Satzes in Beethovens As dur-Sonate geboren worden: Marcia funebre sulla morte d'un Eroe. Es ist eine seltsame Zwangsvorstellung: hören wir diese schmerzvollen Klänge, so steht die Gestalt der Hero vor uns, und ihr Jammer wird laut: „Ringst du die Hände, da's zu spät", und im Theater, sobald die Cella mit der Bahre Leanders sichtbar wird, glauben wir die ersten Takte der herrlichen Totenklage zu vernehmen. Kein Waffengeklirr tönt uns heraus, nur mitunter der dumpfe Wirbel verhüllter Trommeln, und eine feierliche Stimme scheint zu verkünden: Herbei ihr alle, die ihr die Schönheit sucht und ehrt und preist, wir tragen einen Helden zu Grabe, keinen Krieger und keinen Sieger, keinen König und keinen Kaiser, — einen Jüngling, als Held gefallen auf dem Schlachtfeld der Liebe! Uns ist deshalb auch nicht das Elementare des Gefühls, nicht die Art, wie die Leidenschaft der Priesterin von Sestos und jene des Schwimmers von Abydos gleich zwei reinen Flammen ineinanderfließen, der Höhepunkt der Dichtung, trotz aller Lieblichkeiten, die sie erfüllen. Wie Liebe sich gibt in

ihrer freien Größe, in ihrer keuschen Selbstverständlichkeit, das wissen wir aus dem Lerchensang von Verona. Aber wenn oben, in Heros Turmgemach das rettende Licht erlischt und später, wenn die Verzweifelnde die Götter anklagt, daß Jugend welken und Liebe sterben kann, in diesen Augenblicken begreifen wir, was Dante „l'eterno pianto", das endelose Weinen nannte.

Die Bühnenschicksale der Dichtung sind aus Laubes Berichten bekannt. Ihnen zufolge hängt die Wirkung des Dramas von der Darstellerin der Hero ab. Die Rettich versagte in dieser Rolle, weil sie das Sinnliche, das ihr fehlte, durch Geist zu ersetzen dachte, und erst als die Bayer-Bürck, ganz besonders begabt für die Grazie griechischer Frauen, die Hero spielte, (1851), kam der Dichter zu Ehren. Die Tatsache, daß das Stück in Deutschland schwer vorankam, erklärt Laube auf einleuchtende Weise. „Der Österreicher" schreibt er, „besitzt ein künstlerisches Naturell, das sich unmittelbar und ohne moralisierende Nebengedanken einem Kunstwerke überläßt. Dadurch ist er imstande, ganz naiv aufzufassen und sich dieser Auffassung vollständig zu widmen. Deutlich tritt dies vor Augen, wenn man das Liebesdrama heute in Wien und morgen in einer norddeutschen Stadt aufführen sieht. Wenn Hero im dritten Akt auf Leanders Liebesdrängen unerwartet sagt: „Komm morgen!" da lächelt in Wien das Publikum zustimmend und findet die Dichtung reizend. Es begleitet eben vollkommen naiv die naive Dichtung. In der norddeutschen Stadt dagegen lacht das ganze Haus; es faßt die Worte Heros moralisch und findet sie überaus dreist. Das Lachen ist nahezu ein Auslachen, und die poetische Stimmung ist zerrissen!"

Seither hat man auch in Deutschland gelernt, wie man diesem ersten Dichter Österreichs zuzuhören habe. Beweis dessen unser Publikum, das heut nicht nur der

Dichtung von Anfang bis zu Ende mit tiefer Spannung folgte, sondern auch, als die gefährliche Stelle kam, weder lächelte, noch gar lachte, sondern sie mit lautlosem Anteil hinnahm. Ja, man kann sagen, dieses Drama, das hier seit vielen Jahren nicht gegeben worden, überraschte durch seine Innigkeit und schlichte Größe die unvorbereiteten Zuhörer in einer Weise, daß man allein schon von dieser sichtbaren Wirkung selber ergriffen werden konnte. Darin hat Laube recht: von der Darstellung der Heldin hängt bei der Aufführung des Dramas das meiste ab, und mit wirklicher Genugtuung darf man deshalb feststellen, daß es Fräulein Pollner über jedes Erwarten hinaus gelungen ist, sich die Hero zu eigen zu machen und in die Seele der jungen Priesterin einzudringen. Man fühlte es, sie hatte ihre beste Kunst an diese Aufgabe gesetzt, von langer Hand, vielleicht auch klug beraten, Rede an Rede und Szene an Szene gefügt, alles einzelne in sich verbunden und dann das Ganze mit einheitlicher Kraft zur Höhe gelenkt. Sie gab der Hero das Holde ihres Wesens, das Schalkhafte des Ernstes, die Einfachheit der Leidenschaft, die Gewalt der Tragik und versagte in nichts und erfreute mit allem. Seit ihrem Clärchen, das wohl bald wieder einmal an die Reihe kommt, haben wir Fräulein Pollner in keiner großen Rolle gesehen, in der sie ihr künstlerisches Wachstum so unverkennbar wie hier bezeugt hätte. Die zweite Verwunderung, die der Abend brachte, war der Leander des Herrn Ludwig. Er gab der Gestalt äußerlich etwas, das an Parsifal gemahnte, etwas Ungelenkes, Unfertiges, das den Übergang vom Jüngling zum Manne ausdrückt. Wir kennen Herrn Ludwig noch nicht lange genug, um zu wissen, ob hier eine gute Fähigkeit, zu charakterisieren, obwaltete, oder ob nicht etwa diese besondere Rolle einen Defekt zum Rang eines Vorzugs erhob. Genug, Leander fesselte, er gewann durch die Verhaltenheit des stummen

Spiels, das ihm bis in den zweiten Akt hinein auferlegt ist, und als der Dichter ihm die Zunge löste, setzte er mit Nachdruck in die Handlung ein. Wir haben Leander gesehen, die in der schönen Sinnlichkeit der Liebesszene bis zum Äußersten aufgingen. Der heutige Leander war durchaus nicht sinnlich, ja kaum recht warm, und dennoch, gerade so, wie er war, etwas täppisch mit seinen langen Armen, spröd und herbe, veranschaulichte er die Gestalt des unerfahrenen Liebeswerbers auf die zusagendste Art. Für einen Mangel, der auffiel, fast störte, ist Herr Ludwig nicht verantwortlich zu machen. In diesem Drama sind die Rollen etwa so verteilt wie die Stimmen in der alten italienischen Oper: der Baß ist da, die Koloraturpartie, der Bariton, und den jugendlichen Liebhaber singt selbstverständlich der lyrische Tenor. Leander und sein Freund Naukleros jedoch waren beide heut Baritonisten, und dieses Fehlen der höheren Stimmlage machte sich in dem Septett der Dichtung empfindlich fühlbar.

11. Oktober.

In den sechziger Jahren war Karl von Holtei, müde von seinen künstlerischen Wanderfahrten, als einer, der auf den Tod wartet, nach seiner Vaterstadt Breslau zurückgekehrt. Eine Heimat ist zu vielem nutz, aber vor allem scheint es, stirbt es sich besser in ihr, als anderwärts. Wir erinnern uns des Greises von seinen täglichen Spaziergängen her. Jeden Mittag konnte man ihn über die schöne Wall-Promenade der Oder-Metropolis wandeln sehen, vom Königsplatz an über die Ziegelbastion, die jetzt des Dichters Namen trägt.

Ein Hauch tiefer Vereinsamung zog mit seiner gebeugten Gestalt einher. Das hellblaue Poetenauge

in sich gekehrt, als halte er mit den Geistern vergangener Tage Zwiesprach, die Hände mit dem Stock auf dem Rücken verschränkt, um Kopfhaar und Kinn ein schmales schwarzes Seidentuch geschlungen, so schritt der Weißhaarige, eine volkstümliche Erscheinung im Straßenleben der guten Stadt Breslau, durch die Jahreszeiten und Jahre. Und als sein Heimweh nach dem Tode immer unbezwinglicher wurde, ging er diesem durch die Pforten des Klosters auf halbem Wege entgegen.

Von dem reichen und bunten Tagewerk, das mit ihm erlosch, ist wenig für das nichtschlesische Nachgeschlecht übriggeblieben; im Grunde nur das Mantellied (vermutlich ein Nachklang von Bérangers „Sois-moi fidèle, mon pauvre habit que j'aime") und der Gruß an den tapferen Lagienka. Seine Romane, die besonders in der Darstellung des proletarischen Künstlertums Ansehnliches bieten, werden nicht mehr gelesen, seine Theaterstücke werden nicht mehr gespielt. Es ist lange her, daß wir Mitterwurzer als Bonjour in der kleinen Komödie „Wiener in Paris" gesehen haben, und die jetzige Generation des Frankfurter Theaterpublikums hätte das erfolgreichste von Holteis Dramen: „Lorbeerbaum und Bettelstab" kaum jemals kennengelernt, wenn das Stück nicht von unserem Schauspielhaus für seinen Abschiedszyklus aus dem Archiv hervorgesucht worden wäre.

Einer jener rein künstlerisch beschäftigten Poeten, die nicht mit ihrer Zeit leben, sondern gleichsam neben ihr, ist Karl von Holtei nur durch ein Band noch mit der unmittelbarsten Gegenwart verknüpft: er ist der literarische Finder des schlesischen Dialekts. Er zuerst ist dieser stumpfsten und mißtönendsten der deutschen Mundarten (neben der sogar das Patois der ostpreußischen Dichterschule fast wie ein Toskanisch klingt), in Liebe nachgegangen, hat sie aus dem Staub der Straße aufgehoben und hat nicht verschmäht, Lieder

daraus zu formen. Lieder, Gedichte, Läuschen und Rimels, aber dem kundigen Mann, dessen Gedanken doch vom Theater ausgingen und zu diesem zurückkehrten, ihm, der selber versucht hatte, den Berliner Jargon theaterfähig zu machen, ihm wäre es auch nicht im Traume eingefallen, die schwerfälligen Laute seiner Heimat auf die Bühne zu bringen. Denn das unterscheidet den schlesischen Dialekt von allen anderen: er enthält die dürftigsten Kulturelemente und wird nur von den Ungebildeten gesprochen. Der alte Herr hätte Augen gemacht, wenn er noch erlebt hätte, wie sein Schlesisch mit einem Male auf allen deutschen Bühnen gestammelt, von allen Zeitungen als Begleiterscheinung einer „neuen Kunstblüte" gepriesen und vom Theaterpublikum, das nichts davon verstand, mit Hochachtung ertragen wurde. Und was er dazu gesagt hätte? Vielleicht auch bloß die vier Worte, die er auf sein Grab schreiben ließ: „Suste nischt, ack heem!"

„Lorbeerbaum und Bettelstab" hat in der sorgfältigen Darstellung, die das Stück heute fand, durchaus gefesselt, an einzelnen Punkten über jedes literarhistorische Interesse hinaus erbaut, ja ergriffen. Vieles darin ist veraltet, naiv, rührselig, allein gar manches ist schönes Immergrün. Denn dieses Drama, das eine Tragödie des Dichters ist, wurde von einem Manne geschrieben, der selber ein Dichter war und dem sein Werk zum Spiegel eigener Schicksale wurde. „Ach, armer deutscher Dichter", läßt er einmal seinen Helden sagen, „unerkannt und unverstanden gehst du durch dein Volk; nur der Neid spricht von dir, und die Not ist deine Gefährtin!" Und dieses verschollene und verwelkte Schauspiel hat Worte und Stimmungen, die so innig sind, daß man wie erschrocken aufhorcht, weil man auf solch tiefe Berührung nicht gefaßt war. Die Szene gleich zu Anfang, in der Heinrich seiner Frau die Zukunft wie in einer Vision enthüllt, und die andere, wo er den Lorbeer, den eine mitleidige Seele

ihm gespendet, den Größten unter den Großen weiht, diese Stellen sind von so schlichter Feierlichkeit, daß die erfolgreichsten Dramatiker unserer Tage sich glücklich schätzen dürften, wenn sie sie gefunden hätten.

Herr Bauer spielte den Helden. Es ist so recht eine Rolle für diesen Künstler, der das Elegische darin mit seiner Herzlichkeit auslöst und das Tragische mit Kraft gestaltet. Wie Heinrich, an seinen letzten inneren Halt sich festklammernd, ausruft: „Ich bin ein Dichter!", wie er sich suchend klarmacht, daß er, der Mißachtete, der vom Lebenskampf Erdrückte, mehr ist als alle, die aus Amt und Würde, aus ihrem satten Reichtum auf ihn herabblicken, und dann wie er in Wahnsinn und Elend untergeht, während seine Werke zu blühen beginnen, dies und noch anderes hat Herr Bauer mit reifer Künstlerschaft und überzeugend ausgeführt.

Der Beifall des Publikums nahm an Stärke immer mehr zu, je weiter das gut vorbereitete Stück (Regie: Herr Quincke) voranschritt, und zuletzt wurde er so laut und stürmisch, daß man des müden Schläfers auf dem fernen Gottesacker der guten Stadt Breslau mit Rührung gedenken mochte.

15. Oktober.

„Zerfällt doch ein Berg und vergehet, und ein Fels wird von seinem Ort versetzt. Wasser wäschet Steine weg, und seine Fluten flößen die Erde weg, aber des Menschen Hoffnung ist verloren!" Wie eine Elegie umfängt es uns, Dürers Melancholie taucht auf, der Odem der Vergänglichkeit weht über die Welt. Vor langer, langer Zeit ist ein junger Poet, die Brust von Träumen und Plänen geschwellt, ausgezogen, das Reich der Bretter zu erobern, und heut, nach nahezu fünfzig Jahren, kehrt er auf gerettetem Boot, — als

einzige Fracht darin die erfolgreiche Dichtung seines Anfangs mit sich führend, — in den Hafen der Kunst zurück und noch einmal zu den argolischen Gestaden seiner Jugend.

Die erste und einzige Auflage von Eduard Tempeltens Tragödie „Klytämnestra" ist im Jahre 1857 erschienen; der Buchhändler, der sie verlegte, existiert längst nicht mehr. Das Drama ist Seiner Majestät dem König Georg dem Fünften von Hannover gewidmet, und das Königreich Hannover existiert längst nicht mehr. Heinrich Laube hat das Stück aus der Taufe gehoben, und er, der es in Szene setzte, die Darsteller, die es spielten, das Wien von damals und das Burgtheater von einst existieren längst nicht mehr. Von allem, was in jenem Kreise war und wirkte, ist fast nur Eduard Tempeltey übriggeblieben, und es ist ein merkwürdiger Fall: auch dieser Dichter selber existiert längst nicht mehr. Denn schon frühzeitig begann er die schaffende Kunst mit der höfischen Kunstpflege zu vertauschen, aus dem Diener der Musen wurde der Freund eines Fürsten, und die Zeit verwehte seine Dichtungen so völlig, daß die Theater sich seines siebzigsten Geburtstages nicht erinnern, weil Tempeltey der Verfasser der „Klytemnästra" ist, sondern weil er sich um ihren Verein der deutschen Bühnen Verdienste erworben hat. Non sum quod fueram.

Ein Tag des Ruhms ist dem Drama beschieden gewesen. In Wien hat die Göttin des Glücks ihm flüchtig ihr verführerisches Lächeln zugewendet. Während des jetzigen Dramenzyklus, den unser Schauspielhaus veranstaltet, haben wir Heinrich Laubes wiederholt gedacht. Begreiflicherweise, denn mit der Blütezeit der neuen deutschen Dramaturgie ist keiner inniger verbunden gewesen als er. Diesmal müssen wir den alten Theatermeister selber zu Worte kommen lassen, denn die erste Wiener Aufführung der „Klytämnestra" ist gewissermaßen theaterhistorisch gewor-

den, und der Geschichtsschreiber des Burgtheaters hat ausführlich darüber berichtet. Die nachfolgende Stelle aus den das Jahr 1856 behandelnden Aufzeichnungen Laubes wird heute gewiß allgemein interessieren:

„‚Klytämnestra‘, von Tempeltey, fand eine originell günstige Aufnahme. Der Verfasser, ein junger Mann aus Berlin, hatte die vorliegenden griechischen Bausteine mit glücklichem Talente aufgeschichtet, und das, was wir ein „Architekturstück“ nennen, mit frischem Sinne belebt. Solche Architekturstücke bewerkstelligen ihr Gerüst mit historisch bekannten Vorgängen und Leidenschaften und führen den Bau zu Ende in überkommenem Stil. Wenn ihr Baumeister nicht ein Talent ersten Ranges ist, so ist keine Dauer zu erwarten von dieser Form. Sie sind zu klassischer Übung da, und jenem ersten Abende der „Klytämnestra“ kam ein besonderer Impuls zu Hilfe. Der junge Dichter, der nach den Aktschlüssen vor dem Publikum erschien, machte persönlich einen gar lebendigen, angenehmen Eindruck, und man sah es ihm an, daß der Erfolg sein Herz berührte wie eine Liebesgabe. So wollte man ihn wiedersehen und rief ihn nach jedem Aktschlusse. Dazu gesellte sich ein kurioses Ereignis. Agamemnon, nur am Schlusse des Aktes erscheinend, stürzte krank zusammen; eine Ohnmacht überfiel Herrn Wagner. Das Stück, kaum angefangen, konnte nicht weitergespielt werden. Was tun? Es war ein Laufen und Fragen und Schreien ohnegleichen. Ich stand ratlos in dem Getümmel, sollte befehlen und wartete selbst. Vielleicht erholt sich Agamemnon? Nein. Vielleicht gibt seine Rolle einen Fingerzeig? Ja. Die Rolle war sehr kurz. Sie hatte nur noch eine Szene Erzählung. Wäre das nicht auch ohne Wagner zu bewerkstelligen? Die ganze Stimmung im Publikum und auf der Bühne hatte durch den jungen, lebenslustigen Dichter etwas Studentisches. Er stand ganz erstaunt da in dem Tumulte und verspeiste Eis; es schien ihm ganz unmöglich, daß sein Stück schon am Anfange zu Ende sein sollte. Unmöglich. Es wird sich schon was ereignen. So kam man auf studentische Gedanken. Lußberger stand neben mir und bestärkte mich in der dreisten Idee, die mir aufstieg. Sie ging dahin, daß die ruhige Szene des Agamemnon von einem Schauspieler gelesen werden könnte. Man schreit. Im Frack? Nein, in Agamemnons Kostüm. Wer? — Herr Rettich liest sehr gut vom Blatte, seine Frau spielt die Hauptrolle, er kennt das Stück, er ist oben in der Loge, vielleicht übernimmt er die seltene Aufgabe? — Nach einigem Sträuben übernimmt er sie wirklich, kleidet sich rasch, läßt sich dabei die Rolle vorlesen, liest sie dann selbst noch einmal und steht in kurzer Frist da und ist bereit. Der Regisseur kündigt dem Publikum an, welcher Ausweg erwählt worden sei, um es nicht unverrichteter Dinge heimzuschicken, und das Publikum applaudiert. Der

Vorhang geht wieder auf, und Agamemnon sitzt da und macht seine Mitteilung über den trojanischen Krieg, indem er ein kleines Papierheft zu Rate zieht, offenbar Notizen aus dem Feldlager. Herr Rettich macht das sehr geschickt, und wer nicht hinsah oder wer kurzsichtig war, der fand gar nichts Auffallendes. Mit Beifall ging er ab, um hinter der Szene ermordet zu werden. Letzteres machte gar keine Schwierigkeit, und sein Schrei hinter der Kulisse war auch für Weitsichtige überzeugend. Kurz, die Vorstellung rollte in gutem Geleise weiter bis zum Ende; der junge Dichter stürmte danksagend hervor nach jedem Akte, es war ein glänzender Erfolg. Die störende Episode hatte das Interesse eher erhöht als vermindert. Die Wiederholungen gefielen auch, nur wurde das Häuflein Zuschauer für die griechische Mythe immer dünner, und die sprühende Fackel löschte allmählich ganz aus. Es war eben nur eine Fackel, wie das herkömmlich ist bei Architekturstücken." — —

Soweit Heinrich Laube. Er nahm uns die Kritik aus der Feder. Heut und hier in Frankfurt, wo kein günstiger Zufall, kein besonderer Impuls dem Drama zu Hilfe kam, konnte die Fackel kaum recht aufleuchten, und in keinem Augenblick vermochte sie einen tieferen Anteil zu entzünden. Wäre der Verfasser heut im Haus gewesen, es wäre ihm schwerlich so heiß geworden wie damals, und höchstwahrscheinlich hätte er kein Eis verspeist. Um einen Maßstab für die Leistungen der Schauspieler zu gewinnen, wird es nötig sein, die Handlung des Stücks mit ein paar Strichen aufzuzeichnen.

Aus dem Knäuel blutiger Atriden-Schicksale hat der Dichter die königliche Gestalt der Klytämnestra herausgegriffen. Agamemnon ist nach Ilions Fall nicht nach Griechenland zurückgekehrt, sondern den Heimfahrenden hat, wie es heißt, das Meer verschlungen. Seine Witwe Klytämnestra hat den Ägisth geheiratet und lebt mit ihm, der just auf einer Meeresfahrt begriffen ist, und ihrem jungen Sohn Orest friedlich im Königspalast zu Argos. Wir sind im ersten Akt Zeugen dieses Glücks, das nur durch die Erinnerung an die hingeopferte Iphigenie getrübt wird. Da bringt ein Fremder, der von Troja kommt, die

Kunde, daß Agamemnon lebe. Im zweiten Akt muß auch Klytämnestra diese Botschaft glauben. Verzweiflung erfaßt sie. Sie erwägt, daß sie schuldig ist, ohne schuldig zu sein, und als sie ruhiger geworden, überdenkt sie die Furchtbarkeit ihrer Lage. Zunächst erwehrt sie sich des Mitleids mit dem des Throns und der Gattin beraubten Agamemnon; diesen hat sie geliebt, den Ägisth liebt sie. Zwölf Jahre ist Agamemnon ferngeblieben, ohne ein Lebenszeichen zu geben; in den Armen von Priams Tochter Kassandra hat er der Treue vergessen, und das Furchtbarste: ihre Tochter Iphigenie hat er hingeschlachtet. Wenn Kinder Brücken sind zwischen Mann und Weib, so hat Agamemnon selber diese Brücke zerstört. Agamemnon erscheint, nichtsahnend, der Heimkehr froh, und Klytämnestra sinkt ohnmächtig zu seinen Füßen nieder. Im dritten Akt befestigt Kassandra, die Agamemnon als Sklavin gefolgt ist, in Klytämnestra, ohne es zu wollen, den Vorsatz, Iphigenie zu rächen und ihren ersten Gatten zu töten. Als dieser, immer noch über die Wirklichkeit im Unklaren gehalten, seine Gattenrechte geltend macht, wird er von Klytämnestra erdolcht. Im vierten Akt erfährt die Königin von Ägisth, daß dieser sie nicht aus Liebe erwählt hat, sondern daß sie das Werkzeug seiner Rache gewesen. Nun hat sie im fünften Akt nur noch die Aufgabe, von Ägisth zu erwirken, daß er Orest unbehelligt von dannen ziehen lasse. Damit straft sie sich selbst:

„Denn weil ich, was mich liebte, von mir stieß,
Mußt ich verlieren, was ich selber liebte.
Das ist das Ende!“

Man wird schon aus dieser Skizze ersehen, daß der Darstellerin der Klytämnestra zugemutet wird, das Ungeheuerlichste zu veranschaulichen. Die Rolle hat auch keine Höhe, der sie zustrebte, sondern bewegt sich auf lauter Höhen. Frau Mondthal fand sich mit ihrer kaum lösbaren Aufgabe als routinierte Schau=

spielerin ab, indem sie die frostige Rhetorik des Stücks mit großen Gebärden und lauten Ausbrüchen begleitete. Einzelnes gelang ihr, anderes verfehlte sie, im ganzen war ihre Klytämnestra so künstlich stilisiert wie das Drama selber. Die übrigen Darsteller hatten es leichter, schon physisch, weil sie nicht wie die Heldin beständig auf der Szene sind. Dem Orest lieh Herr Fricke seine schönen Mittel, und er würde den Forderungen seiner Rolle durchaus entsprochen haben, wenn er für den Schmerz um den Tod Agamemnons Herzenstöne gefunden hätte. Herr Hermann, der Intrigant des Stücks, Herr Diegelmann als Agamemnon, Herr Ludwig als Ägisth, Herr Bayrhammer und Fräulein Klinkhammer in Nebenpartien waren mit ernstem Bemühen in ihren Aufgaben tätig. Die fesselndste Rolle, die der Kassandra, war falsch besetzt. Sie ist die lyrisch-sentimentale Note des Dramas und versagt durchaus, wenn sie anspruchsvoll-heroisch gespielt wird.

Das Publikum war während des Abends recht kleinlaut und traute sich kaum, den Darstellern für ihren Eifer zu danken. Uns haben sie heut aufrichtig leidgetan, sie sowohl wie nicht minder der Verfasser. Der deutsche Bühnenverein beschließt, seinem Ehrenmitgliede zum siebzigsten Geburtstage ein Angebinde zu überreichen, und die Schauspieler müssen es mit ihrer Kraft und Arbeit bezahlen. Der deutsche Bühnenverein beschließt, einen Dichter zu ehren, und er zerstört eine frohe und stolze Erinnerung, von der dieser gelebt hat. Und ob gerade unser Theater, von dem jetzt so ungewöhnlich viel verlangt wird, seiner ganzen Stellung und seiner Verantwortlichkeit nach, das Recht hat, Geburtstagsgeschenke solcher Art zu stiften, — diese Frage wollen wir gar nicht erst aufwerfen, weil wir sie sonst vermutlich auf das entschiedenste verneinen müßten.

30. Oktober.

Iphigenie.
„Lebwohl! O wende dich zu uns und gib
Ein holdes Wort des Abschieds mir zurück!
Dann schwellt der Wind die Segel sanfter an,
Und Tränen fließen lindernder vom Auge
Des Scheidenden — Lebwohl! und reiche mir
Zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte.“

Thoas.
„Lebwohl!“

Wie Glockenläuten, das einem Heimgang gilt, tönt es aus den innigen Worten der Artemis-Priesterin: Lebwohl, Lebwohl! Schon manchem Theater in deutschen Landen sind diese Worte ein Abschiedsgruß geworden, und heute haben sie auch dem alten Frankfurter Schauspielhaus das letzte Geleit gegeben: Lebwohl, lebwohl! Feierlich klangen Iphigeniens letzte Verse durch den Saal, und wie man eine Notwendigkeit oft erst klar erkennt, wenn man dicht davorsteht, schienen viele jetzt erst ergriffen inne zu werden, daß nach diesem morschen Bau, den sie liebgewonnen, kein Weg sie jemals wieder zurückführe.

Durch eine schöne Ausschmückung des Saals war die festlich-ernste Bedeutung der Stunde auch äußerlich hervorgehoben. Girlanden aus Tannengrün, mit Schleifen in den Frankfurter Farben geziert, schlangen sich um die Brüstungen der Logen und Gallerien und verliehen dem schlichten Raum, den ein erwartungsvolles Publikum bis auf das letzte Plätzchen füllte, ein überraschend reiches und vornehmes Aussehn. „Iphigenie“, in einer wohlausgeglichenen Aufführung, zieht an den Zuhörern vorüber. Die Besetzung ist die seit einiger Zeit feststehende: Iphigenie Fräulein Boch, Orest Herr Kirch, Thoas Herr Diegelmann, Pylades Herr Fricke, Arcas Herr Hermann. Sehr gut brachte Herr Kirch das schreckliche: „Ich bin Orest!“ heraus, und ganz besonders gefiel uns heute der starke und noble Taurier-König des Herrn Diegelmann. Reicher

Applaus nach jedem Akt, am lautesten nach Beendigung des Stückes. Kränze für Iphigenie.

Eine lange Pause folgt der Dichtung, da die eben beschäftigt gewesenen Künstler sich umkleiden müssen, um an der Schlußfeier teilnehmen zu können. Das Publikum beginnt Andenken zu sammeln und zunächst die Schleifen von den Girlanden zu lösen. Ausbrüche der Heiterkeit, die dieses Beginnen hervorruft, werden von Ernstergestimmten niedergezischt. Endlich ertönt wieder das Glockenzeichen. Eine elegische Musik hebt an. Der Vorhang geht empor, und man sieht das ganze Schauspielpersonal auf der Bühne versammelt. Offen gestanden: es sah nicht gut aus, nicht bloß, weil der Kontrast zwischen dem Kostüm der Dichtung und der bürgerlichen Kleidung ein so großer ist, sondern mehr noch, weil die Darsteller sich für diese Rolle nicht geschminkt hatten. Und aus der Schar der Künstler trat wieder Fräulein Boch hervor und rezitierte den Epilog Emil Claars, eine artige Gelegenheitsarbeit, die mit gutem Bedacht auf die Empfindungen, die der Abend auslöste, einging. Und jetzt merkte man auch, daß das Publikum, das den Vorgängen bisher mit Gehaltenheit gefolgt war, sich innerlich tief betroffen fühlte. Es improvisierte nämlich selber eine Abschiedsfeier. Zunächst rief es so laut und so lange nach dem Leiter des Theaters, bis Herr Intendant Claar das Wort nahm und dem Publikum für die Treue dankte, die es in allen Zeiten der Kunst gehalten. Und dann fing der Applaus von neuem an, und abermals mußte Herr Claar vortreten und nochmals danken. Und nun flogen die Grüße und die Blumen zu den Darstellern hinauf; hundert Hände streckten sich nach den Girlanden aus und zerpflückten sie und sicherten sich die Zweige und Zweiglein als Zeichen der Erinnerung an den eindrucksvollen Abend.

Eine Viertelstunde dauert diese herzlich bewegte Szene. Langsam erhebt sich das Publikum von seinen

Sitzen. Diesmal hat niemand es eilig, zu seiner Garderobe zu gelangen. Bevor man den Ausgang erreicht, wendet man sich noch einmal um, und ein gerührter Blick umfängt den Saal in Höhe und Tiefe. Zuletzt auch noch die Uhr über der Bühne, auf der so viele Augen geruht, und die bereits das Schicksal des Hauses anzeigt, denn heute war sie stehengeblieben. Draußen in den engen Gängen, die man so oft mit Mißvergnügen durchmessen, folgt man nur zögernd dem Menschenstrom, und manche Hand streicht wie liebkosend über das Mauerwerk und die geschwärzte Tapete. Und wenn man endlich im nächtlichen Herbstdunst der Straße steht, die heut ungewöhnlich belebt ist, sammelt man sich zu einem letzten Scheidegruß.

Geschlechter sind ein- und ausgegangen in diesem Hause. Die Kinder, die es betreten, haben ein Leben durchmessen, und ihre Enkel sind Greise geworden. Und von der Flamme, die darin brannte, hat jeder ein Fünklein mit fort genommen, das in den meisten glomm, bis der Alltag es verwehte, aber in manchem nachglühte, bis die Erde es erstickte. Die in die Fremde zogen, wandten ihr Heimweh dieser Stätte zu, und die wiederkamen, fühlten sich in ihren ärmlichen Mauern beglückt daheim. Dieser und jener, der da glaubte, er lebe, während er doch als ein Schlafender umherging, ist hier erwacht, als die Stimme der Dichtung sein Herz berührte. Dieser und jener lernte hier ahnen, daß es noch ein Höheres gebe als das Nächste, den Erwerb, ein noch Köstlicheres als das Nötigste, das Sattsein, ein noch Unentbehrlicheres als das Gemeinste, das Geld. Hier vergaßen sich die Sorgen des Daseins, hier bestärkte sich der Mut zum Frohen, hier richteten sich die Müden und Beladenen auf, hier verklärte sich die Trauer des Lebens, und die schwerste Bitterkeit trug sich leichter, weil sie an größerem Schicksal sich messen konnte.

Und der kleine Raum dort oben, nur wenige

Schritte im Geviert, der Brennpunkt, in dem die Strahlen unserer Welt zusammenlaufen, — in endlosem Zuge sehen wir die Jünger der Kunst über die Bretter schreiten. Beifall empfängt, begleitet und entläßt sie. Kommen und Gehen und Kommen und Gehen ist auch ihnen zum Ziel gesetzt, und der Fluch der Vergänglichkeit folgt ihren Spuren und verwischt sie. Gepriesen, bewundert, geliebt, — geschieden, gestorben, vergessen: Lebensgesetz für die, die der flüchtigsten der Künste dienen. Jugend und Lieblichkeit, Stärke und Würde, der Kampf der Herzen, die Glut der Sinne, die Zähe der Leidenschaft, — verschüttet, verhallt und verschollen.

Und die Dichter endlich, die an diesem Ort ihren Schmerzen, ihren Träumen und ihren Ideen tausendfachen Ausdruck geliehen, die Echten, deren Werk lebendig geblieben, die Halben, die guten Willens waren, die Falschen, die mit dem Tage buhlten, — einhundertundzwanzig Jahre lang hat diese versammelte Menschenkraft zu den Menschen gesprochen und ihnen in holden und unholden Gestalten den Sinn des Lebens gewiesen. Jetzt aber, wenn man sich der grenzenlosen Fülle bewußt werden wollte, fühlt und sieht man nichts als dieses hinfällige Gemäuer, dem die Stunde der Zerstörung geschlagen hat. Und dennoch, — und dies zum Trost für alle Zagenden, — nichts war vergeblich, nichts ging verloren. Namen mögen verhallen, Hüllen vermodern. Ob die Kraft jedoch Licht, Wärme und Bewegung, ob sie Kunst, Schönheit, Gedanke ist, — wie alles, was Kraft ist, aus einer einzigen Quelle fließt und in sich zusammenhängt, bleibt und wirkt auch ihre geringste Regung im ewigen Kreislauf aller Kräfte.

So falle in Trümmer, ehrwürdige Stätte! Der Geist aber, der dich erfüllte, wehe über die Welt und walle in neuen Strömen zum Leben hinab und treibe die Räder und die Seelen und befreie die Menschen

und zeuge Licht und Glanz und Herrlichkeit allerwege. Leb wohl, du liebes Haus, von dem in dieser Abschiedsnacht, wenn Steine reden könnten, ein lautes Tönen, halb Lied, halb Klage, ausgehen müßte. Lebwohl und sei bedankt, Kirche des wahren Gottes, den die Menschen sich nach ihrem Ebenbilde erschaffen haben. Lebwohl, lebwohl!

11. November.

Man wird andere Dramen Schillers mehr lieben, aber man wird keines mehr bewundern dürfen als den „Wallenstein". Je öfter man es liest und hört, je genauer man es kennt, um so zuversichtlicher wird man fühlen, daß dieses Werk in seiner Art nirgends in unserer Literatur seinesgleichen hat. Die Dichtung ist wie eine jener Apotheosen, die Rubens gemalt hat: eine Fülle farbenprächtiger Gestalten schart sich um den Verherrlichten, nimmt in jeder Miene Bezug auf ihn und hebt ihn durch die vielfältigste Bewegung über alle hinaus. Sie gleicht aber auch einem wundervollen symphonischen Tonwerk: erster Satz Allegro vivace con brio („Wallensteins Lager"); zweiter Satz Andante molto moto („Die Piccolomini"); dritter Satz Maestoso („Wallensteins Tod").

Allein diese Dichtung, in der ein überragender Geist die Formen der Bühnen sprengte, bedarf nicht des Vergleiches mit den Schwesterkünsten, um sich und ihre Größe ins rechte Licht zu setzen. Man braucht ihr nur achtsam zu folgen, um mit Staunen innezuwerden, wie hier der Künstler, der Poet, der Geschichtsforscher, jeder auf seine Weise mit Meisterhand schöpferisch tätig gewesen und wie einer den andern an Kraft überbietet. Nie ist ein ungeheurer Stoff sinnvoller zusammengefaßt und an Menschen und Schicksalen klarer aufgezeigt worden als hier; nie

wurde der Widerspruch der Interessen und Charaktere und, darauf beruhend, das verwickelte Spiel der Politik und der Kriegskunst deutlicher veranschaulicht, nie schöner und gedankenvoller vermenschlicht. Und eine ganze Bibliothek historischer Werke, die man auf das emsigste studierte, vermöchte uns den Geist eines Zeitabschnitts auch nicht entfernt mit jener überzeugenden Treue zu vermitteln, mit der sich uns die fernen und dunklen Tage des furchtbaren Krieges dank der konzentrierten Leuchtkraft dieser heroischen Dichtung darstellen.

Es hat den Anschein, als ob sich das Drama jetzt mehr als vordem auf dem Theater befestige. Immer häufiger wiederholt sich der Fall, daß alle drei Teile in zwei oder drei Vorstellungen an einem Tage zur Aufführung gelangen, und jedesmal unterzieht sich ein dankbares Publikum standhaft den Beschwerden dieses Vergnügens.

Bei uns im neuen Hause, wurden zur Feier des Schillertages heut dem „Lager" die „Piccolomini" zugesellt. Zur Aufführung des „Lagers" wäre allenfalls ein schüchternes, weil vielleicht allzu subjektives Bedenken nachzutragen. Schwere Feldzüge hat das Heer überstanden. („Das Heer war zum Erbarmen.") Nunmehr hat es in Böhmen Winterquartier bezogen. Gewiß erholte sich in solcher Zeit eine Armee auch äußerlich und besserte und flickte nach Kräften. Aber Wallensteins Scharen sind keine Paradetruppe, und die große Eleganz, mit der sie auftreten, mahnt mehr an Theater als an Krieg und Drangsal. Das Verblichene und Verbrauchte in den Kostümen und Uniformen würde hier den Eindruck der Wirklichkeit erhöhen. Nicht schmuck und blank in tadellosen Monturen, sondern kriegerisch-verwahrlost, obgleich sie vom Friedländer gut gehalten sind, sollten diese verwegenen Scharen sich zeigen. Dann glaubte man ihnen auch die rücksichtslose Kraft, die von ihnen

ausgehen muß, leichter, dann fühlte man eher, daß sie nicht bloß den Wunsch, sondern auch die Macht haben, dem „Soldatenvater“ selbst gegen eines Kaisers Willen zu folgen, und endlich würde sich auch des Dichters Wink leichter verstehen lassen: „Das Lager nur erkläret sein Verbrechen!“

Um so günstiger erweist sich dann in den „Piccolomini“ das herzogliche Hoflager für jedwede Prachtentfaltung, und diese gute Gelegenheit ist im neuen Hause auch nicht versäumt worden. Prospekte, Möbel, Waffen, sonstige Requisiten, Toiletten und Kostüme, — alles ist sehenswert, und wir lernen erst jetzt ermessen, wie bescheiden wir früher gewesen sind.

Die Aufführung (Regie: Herr Claar) war im Ensemble gut eingespielt und bot eine Reihe erheblicher Einzelleistungen. Wallenstein (Herr Diegelmann) steht schon seiner Erscheinung nach beherrschend im Mittelpunkt des Vorgangs. Die Piccolomini mögen für die Entwicklung der Handlung von größerer Wichtigkeit sein, — der Herzog ist auch hier der Held des Dramas. Kriegsmann und Mystiker, Tatenmensch und Träumer, zu jeder Gewalt fähig und doch durch einen Wahn gelähmt: es ist dem Künstler gut gelungen, diese Gegensätze in sich zu verbinden und glaubhaft zu machen. Zugleich mit ihm sind der Questenberg des Herrn Bolz und der Oktavio des Herrn Pfeil zu nennen. Jener, aus der glatten Klugheit des Wiener Hofes in die rauhe Luft des böhmischen Kriegslagers verweht, zwar sicher seines Auftrags, aber im Innern voll Unbehagen über die robusten Formen, die seiner Verbindlichkeit antworten, — dieser, Soldat, Edelmann, nicht Ränkeschmied, aber seinen Vorteil lebenskundig abmessender Egoist, abwartend, zurückhaltend, bedächtig im Wort und sparsam in der Gebärde: so schufen die beiden zwei scharf umrissene Gestalten, die sofort den Eindruck hervorbrachten, daß sie gegen den Herzog und seine gesamte

Heeresgewalt, gegen alle Treue und alle Romantik das Feld behaupten würden. Herr Fricke sprach den Max mit dem jugendlichen Feuer, das ihm zukommt.

Die Frauen-Partien, denen in diesem waffenklirrenden Männer-Drama eine kleine, aber durch den Kontrast bedeutsame Aufgabe zufällt, wurden von Frau Mondthal (Herzogin), Fräulein Pollner (Thekla) und Fräulein Boch (Gräfin Terzky) mit sicherer Wahrnehmung der ihnen zugewiesenen Note: lässige Vornehmheit, klare Lieblichkeit, kluge Energie, gespielt. Den Bericht der Herzogin über den Empfang in Wien hätten wir weniger schmerzlich und kummervoll gewünscht. Auch bloße Andeutungen dieses Gemütszustandes, den die Etikette beherrschen lehrt, hätte Wallensteins Zuspruch: „Fassen Sie sich!" motiviert erscheinen lassen.

In bunter Folge zogen die Bilder vorüber, und planvoll strebten die Szenen dem tragischen Ziele zu. Und mit Verwunderung konnte man gewahren, wie in diesem Spiegel der Vergangenheit sich Gegenwart und Zukunft zugleich verdeutlichen. Oft war Österreich in einem „Lager", auch noch lange nach Pilsen. Jetzt ist es in vielen Lagern, aber dafür ist kein Wallenstein da. Je mehr sich die Völker in diesem Reiche zerfleischen, um so erfolgreicher wahren die Questenbergs die Autorität und den dynastischen Gedanken. Und wenn sich einmal die Schleier der Vorgänge einen Augenblick lang heben, sieht man genau wie in Schillers Drama die hagere Gestalt des Paters Lamormain durch die Gemächer der Burgen und Schlösser schleichen.

26. November.

Das Unaufhaltsame in der Handlung von „Wallensteins Tod" beruht mit auf dem Umstand,

daß dieses ganze Drama im Grunde nur ein einziger letzter Aufzug ist: der Atem versetzende Schlußakt einer Tragödie weltgeschichtlichen Machtkampfs. Nichts hemmt den stürmenden Lauf der Begebenheiten, die sich Schlag auf Schlag, eine aus der andern entwickeln. Die mühsame Vorbereitung der Ereignisse, wie sie sonst jeden Aufbau eines Vorgangs erschwert, ist abgetan und vorausgesetzt, ehe noch die Dichtung beginnt. Kaum haben der Held und sein Astrolog in einer knappen Szene den Aspekt der Gestirne erörtert, so setzt die Handlung mit vollster Wucht ein: Sesina ist gefangen!

Wer nichts von den „Piccolomini" wüßte, ja, wer selbst den Namen Wallenstein nie gehört hätte, der müßte aus der Wirkung der Botschaft den Eindruck gewinnen, daß ein furchtbares Verhängnis in diesem Augenblick unabwendbar geworden ist. Der Beweis für die Verhandlungen des Friedländers mit den Schweden ist in der Hand des Kaisers, die Schlinge legt sich um den Hals des Helden; es ist nur eine Frage der Zeit, wann sie zugezogen wird. Uns aber umfängt von allem Anfang an ein Gefühl der Beklommenheit, das sich nur mit der Stimmung der antiken Schicksalstragödien vergleichen läßt. Wie dort alle Schritte und Taten der Sterblichen vom fernhintreffenden Geschoß der Götter gelenkt sind, so daß auch das scheinbar Zufälligste zur wunderbaren Notwendigkeit wird, so mag Wallenstein, da sein Geschick längst vorherbestimmt ist, tun und lassen, was er will, — geradenwegs eilt er der Richtstätte zu, die von den Jesuiten der Hofburg und ihrem Zögling in finstern Ratschlüssen für ihn bereitet wurde. Dementat, quem perdere vult — gilt dieses Wort auch von diesem Helden?

Ein Kind in seiner Einfalt hätte aus dem Gewebe der Ränke, die sich zwischen Hof und Lager hin- und herspinnen, den richtigen Ausweg zu finden

vermocht. Und dieser kriegerische Staatsmann, der mit Worten tiefster Weisheit die Hoffnungslosigkeit seines Kampfes gegen das ewig Gestrige vorausnimmt, muß, wie mit Blindheit geschlagen, die letzten Gunstbezeugungen seines alten Glücks verkennen und gegen sich selbst kehren. Vorsatz und Tat nehmen den Lauf ins Unsinnige. Das Einfache erscheint voller Schwierigkeit, das Verwickeltste sieht wie ein Spiel aus. Nichts läßt sich ermessen, und nichts gelingt mehr. Wie sich dem, der zu Großem ausersehen ist, jedes Hindernis völlig fügt und wie sogar seine Schwächen und Fehler ihn eher fördern als hemmen, so wird, wenn sein Pfad abzusteigen beginnt, aus allen Enden und Ecken das Widrige sich zusammenfinden, um ihn niederzureißen. Und so glauben wir: der Wallenstein von Pilsen und Eger, wie der Dichter ihn schildert, ist kein anderer als der von Dessau und Lützen; nur trifft er, da die Welt um ihn sich gewendet, in keiner Absicht mehr die Wege, die zum Heil führen. Er fällt auch nicht, weil er irgend wen oder irgend was verraten hätte — die Geschichte kennt gar viele sieggekrönte Treubrüche und Meineide —, er geht unter, weil das Glück sich ihm entzogen hat und vor allem, weil er ein Mensch ist mit seinem Widerspruch.

Die Tiefe seines Sturzes zu verdeutlichen, kann unser neues Theater jetzt genug äußern Glanz aufbieten. Die heutige Aufführung des Dramas zeigte den Helden in der königlichen Pracht seiner Hofhaltung, wobei nur wieder die unleidliche Neuheit aller Einrichtungs-Gegenstände und die Warenhauseleganz einiger Stoffe und Teppiche störte. Die Dekorationen, heut mehrfach mit offenen Decken, oder, wie im ersten Akt, mit zum Sternenhimmel gerichteten weitem Fenster den Schall der Worte von der Bühne fortleitend, suchen und treffen den Stil des Orts und der Zeit. Aber eine Wahrnehmung machte uns stutzen: Fast alle Prospekte, auch der große Saal im dritten

Akt, sind derartig angelegt, daß der Raum, in dem die Darstellung vor sich geht, außerordentlich verkleinert und ganz nach vorn geschoben ist. Sämtliche Vorgänge spielen sich direkt an der Rampe ab, in der unmittelbaren Nähe des Publikums, und damit wird eine Intimität des Raums geschaffen, die für das moderne Schauspiel von Wert, aber für das historische und große Drama ein arger Nachteil ist. Schauspiele solcher Art brauchen die Perspektive. Sie dürfen gar nicht den Schein erwecken, als muteten sie uns zu, an der Handlung, die sie ausbreiten, gleichsam wie Mitspieler teilzunehmen. Die Menschen des unseligen Krieges und die Menschen von heut sind voneinander durch eine Welt getrennt. Laßt jene nicht zu nahe herankommen, laßt sie nicht zu stark beleuchtet sein; gebt ihnen in weiten Hallen mehr Ferne, mehr Dämmerung, mehr Freiheit der Bewegung, laßt der mitschaffenden Phantasie des Zuschauers größeren Spielraum, und wie jede Dichtungsart ihren eigenen Geist hat, so ist es die erste, grundlegende Aufgabe der Bühne, just diesen besondern Geist zur Geltung zu bringen. Und wenn die Theatermaler von ihrem Standpunkt aus die Kopie der Wirklichkeit für die eigentliche Aufgabe ihrer Kunst erachten, so muß eine höhere Einsicht in den Sinn der Dichtung und die Optik der Bühne ihnen wehren und sie auf den richtigen Weg verweisen.

20. Dezember.

Schon tausend Federn haben sich über „M o n n a V a n n a“ hergemacht, ehe die Dichtung bis zu uns gelangte. Uns bleibt nur übrig, zwischen den Ackerfurchen einherzugehen und verwehte Ähren aufzulesen. Nur um das Allgemeine nicht ganz zu übergehen, fassen wir kurz die Punkte zusammen, in denen sich

uns die Bedeutung des Dramas am schärfsten darstellt. Vor allem in der Lehre, die es erteilt: Was dem Herkommen als höchste Unsittlichkeit erscheint, kann unter Umständen zur Größe der höchsten Sittlichkeit hinaufwachsen.

Über die mit komischem Eifer umstrittene Frage, ob Monna Vanna berechtigt gewesen sei, Prinzivallis Forderung zu erfüllen, schreitet die Dichtung mit der prachtvollen Selbstverständlichkeit ihrer meisterlichen Exposition schweigend hinweg. Wenn sich zu allen Zeiten die Mucius Scävola für ihr Vaterland geopfert haben, wird wohl auch eine Frau einmal ihre Pflicht darin erkennen dürfen, daß sie ihre Geschlechtsehre um der Wohlfahrt ihrer Mitmenschen willen preisgibt. Um dies einzusehen, braucht man nicht erst zu dem Sub specie aeternitatis-Standpunkt des greisen Marco emporzublicken.

So, wie es ist, ist uns das Drama ein eigentlicher Beginn der „neuen Richtung", auf die das Theater seit Jahren wartet. Eine neue Richtung, die ihre Regeln nicht aus dem Unvermögen der Autoren ableitet, sondern die sich begnügt, die alte Richtung fortzuentwickeln. Zum ersten Mal seit langem legt einer, der etwas kann, Zeugnis dafür ab, daß das Theater nicht ausschließlich die Scheinwelt jener Dinge ist, die man bloß sieht und hört, sondern daß ihm in ungleich höherem Maße die Dinge zugehören, die man fühlt und denkt. Zum ersten Mal seit langem gesteht ein echter Poet und ein durchaus moderner Geist zu, daß man ohne die erprobten Grundformen des Theaters nicht weiterkomme. Zum ersten Male wieder erkennen wir, daß die Technik des Dramas, — das, was die Deutschen gern verächtlich „die Mache" nennen, — eine außerordentliche Kunst ist, um die sich jeder, der für die Bühne schreibt, auf das emsigste zu mühen hat. Denn wenn das dynamische Prinzip, die Seele aller Bühnendichtung, die Spannung ist, so ist diese Wir-

kung auf keine andere Weise hervorzubringen als durch eine sorgsame Einteilung des Stoffes, durch eine umsichtige Vorbereitung der Handlung, durch ihre Fortführung zu einer Höhe, durch rechtzeitige Beleuchtungen und kluge Zögerungen. Und alles dies will gründlich gelernt, geübt und begriffen sein. Innerhalb dieser Formen findet auch der vorgeschrittenste Geist Spielraum genug, sich zu tummeln und, wie jetzt das Beispiel Maeterlincks zeigt, die modernsten Ideen in einer ergreifenden Handlung und in eindrucksvollen Charakteren mit Dichtergröße auszugestalten.

Man hat dem Drama vorgeworfen, es sei zu gesprächig, — wie glücklich sind wir, endlich wieder einmal die hinreißenden Worte eines Poeten zu vernehmen und die Fülle seiner Gedanken, die tiefrührende Innigkeit seines Empfindens, den Weitblick seiner Perspektiven bewundern zu können. Reden, wie sie Prinzivalli und Monna Vanna miteinander führen, sind im Theater nicht gehört worden, vielleicht seit Mussets Octavio die Liebe der launischen Frau verschmäht hat, um deretwillen Celio in den Tod geht. O, über diese süß-traurige Beredsamkeit einer großen Dichter-Leidenschaft, die von Ewigkeitsgefühl voll ist!

Zwei besondere Momente des Dramas, das geschichtliche und das erotische, seien aus den hundert Anregungen, die das Werk beflügelt, hervorgehoben. Maeterlinck hat seine Handlung in einen historischen Rahmen frei hineingestellt. Aus Einzelheiten, die man nachprüfen kann, ist zu erkennen, daß er sich mit der Geschichte der fünfzehnjährigen Freiheit von Pisa angelegentlich beschäftigt hat. Als er zu den Ereignissen von 1499 gelangt war, fand er sich der interessanten Gestalt Paolo Vitellis, des florentinischen Oberfeldherrn gegenüber. Dieser Condottiere leitete mit seinem Bruder Vitellozzo die Belagerung der Stadt; drin kommandierte der tapfere Gurlino da

Ravenna. Die Art, wie Paolo vorgeht, wie er nach den Regeln des Festungskampfes Pisas Außenwerke erst allmälig zerstört und wie er den Lauf seiner stürmenden Truppen scheinbar mitten im Erfolg hemmt, weil er vorzieht, vom genommenen Fort Stampace aus die Stadt zu beschießen, — dies kriegskluge Zögern erregte das Mißtrauen der florentinischen Kommissäre, die im Lager weilten. Als er nun gar am 4. September die Belagerung aufhob, weil der größte Teil seiner sechstausend Mann durch ansteckende Krankheiten, — der Sumpfboden um Pisa tat seine Schuldigkeit, — kampfunfähig geworden war, und als er selber nur unter großen Verlusten Livorno erreichte, da stand es in Florenz fest, daß der Condottiere ein Verräter und von Lodovico Sforza gekauft sei. Paolo wurde nach Cascina gelockt und dort verhaftet. Vitellozzo aber und sein Unterbefehlshaber Tarlatino flohen, rechtzeitig gewarnt, und suchten, eben noch Pisas Feinde, in Pisa ihr Heil. Hier feierte die Bevölkerung gerade das Fest der Befreiung mit lautem Jubel, und die Ankunft zweier tapferer Feldherren, die sie für sich gewonnen sah, mußte ihre Freude nicht wenig vermehren. Paolo wurde in Florenz gefoltert und am 1. Oktober enthauptet.

Soweit das Tatsachen-Material der Geschichte. Die Brüder Paolo und Vitellozzo Vitelli könnten in der Phantasie des Dichters zu der Figur des Venezianers Prinzivalli verschmolzen sein. Aber finden wir in der Chronik des pisanischen Freiheitskampfes (in dem übrigens einen Moment lang auch der rote Kardinalshut des großen Rovere aufleuchtet) nicht vielleicht auch eine Spur von Monna Vanna? Im Jahre 1495 hatte dieser Paolo Vitelli, damals im Dienste Karls VIII. von Frankreich, den Pisanern bei der Verteidigung des Fleckens Vico Pisano um den Preis von dreitausend Dukaten beigestanden. Als Florenz bald danach von Karl einen Befehl zur Über-

gabe der Stadt Pisa erwirkte, weigerte sich der hier kommandierende französische Edelmann M. d'Entragues, diesem Befehl Folge zu leisten. War er vielleicht auch von dem zweizüngigen König insgeheim ermächtigt, Pisa zu halten, so tat er es doch noch mit eigener Freude, denn die Liebe hatte ihn selber zum Pisaner gemacht. Der schönen Tochter des Luca del Lante, Bürgers von Pisa, verlobt, hatte er ihr eidlich versprochen, die Zitadelle unter keiner Bedingung, selbst auf des Königs Befehl nicht, den Florentinern zu überlassen. Da war also eine edle Signora, die sich mit den Geschicken Pisas auf bedeutsame Art verknüpft zeigt. Ist aus ihr die Monna Vanna des Dramas geworden, so verdankt sie freilich, ebenso wie die anderen Personen, ihre tiefe Lebensfülle ganz allein der schöpferischen Kraft des Dichters.

Das erotische Moment der Dichtung finden wir nicht in der schönen Cerebral-Liebe, die hier einen Kraftmenschen der Renaissance zu der Höhe der verfeinertsten Entsagung emporträgt, sondern viel stärker in Prinzivallis eigentümlicher Forderung: zum Zeichen des Sieges und der völligen Hingabe müsse Monna Vanna allein, nur in einen Mantel gehüllt, in sein Zelt kommen. Sind denn Sieg und Hingabe nicht schon offenbar genug, wenn die Heldin kommt und allein kommt? Welches geheime Empfinden mag den Dichter beherrscht haben, als er der jungen Frau für ihr Erscheinen noch diesen ungewöhnlichen Aufzug vorschreibt? Ein vorsichtigstes Vermuten nur vermöchte den verborgenen Regungen der Dichterpsyche nachzuspüren, und ob wir Maeterlinck in dieser Hinsicht erraten hätten, könnte schließlich bloß er selber bezeugen.

Unsere Annahme ist die: eines der bekanntesten und schönsten Porträts Rubens ist das Wiener Bild der Helene Fourment, „het Pelsken", wie der Meister es in seinem Testament benannte. Rubens' zweite

Gattin ist in ihrer ganzen unverhüllten, schon mütterlichen Fülle dargestellt. Sie hat nichts an, als einen dunklen, an den Säumen mit Gold bestickten Pelzmantel, den die eine Hand an die Hüfte, die andere über die Schulter zieht. Das prächtig geschmückte Haupt wendet Helene dem Beschauer zu, und um ihre Lippen spielt ein feines Lächeln. Hat nun Maeterlinck nicht vielleicht dieses Bild mit seiner Darstellung der ungehemmtesten hochzeitlichen Bereitschaft im Sinne oder auch nur an der Schwelle seiner Gedanken gehabt, als er sich Monna Vannas Opfergang ausdachte? Wenn es einen Kriegshelden gab, der, wie dieser Prinzivalli, des wunderbaren Unglücks teilhaftig ist, für eine einzige Liebe geschaffen zu sein, so könnte man sich schon vorstellen, daß die brennende Sehnsucht, die ihn versengt, sich bis an die Grenze des Impudenten vorwagte. Freilich, die Condottieri auf dem Schlachtfeld der Liebe pflegen anders zu sein als er, und angesichts dieses Mantels, der dem Dichter ein Sinnbild der sublimsten aller Erfüllungen scheint, bedünkt es uns, als hörten wir einen frivolen Dialog aus den Tagen des galanten Frankreich mit an: Eine Äbtissin verteidigt ihre Schutzbefohlenen vor den dreisten Werbungen eines jungen Musketiers des Königs:

„Geben Sie sich keine Mühe, mein Herr, das Gelübde und das Gitter werden meine Töchter schützen."

„Ach, Madame, die Hauptsache ist, daß wir durch das Gitter kommen!" — — —

1903

Mannheim, 12. Januar.

Madame Maeterlinck-Leblanc stammt aus Rouen. Sie bildete sich zuerst zur Sängerin aus, doch war, wie uns ein Leser in Basel versichert, ihre Stimme nicht umfangreich genug, um ihr auf dem Gebiet der Oper große oder dauernde Erfolge zu verheißen. Sie hat unter anderem die Thaïs von Massenet kreiert und ist mit dieser Rolle außer in Paris auch in Bordeaux, Nizza und anderen Städten hervorgetreten. Seit sie Madame Maeterlinck geworden, ist sie zum Schauspiel übergegangen.

„Monna Vanna“ beginnt. Die ersten Auftritte gehen vorüber, ohne zu fesseln. M. Germain, der den Guido Colonna spielt, ist ein Routinier; seine Gemütsbewegungen, mit so starken Farben er sie auch malt, wecken kein Echo. Noch weniger persönliche Note hat M. Dulac, der mit sehr jugendlichen Bewegungen den Vater gibt. Beide schwelgen in der tremolierenden Rhetorik der französischen Tragödie. Manchmal glaubt man die Alexandriner Racines zu hören, und stellenweise wird die Aufführung zum Konzert. Endlich ist alles Wissenswerte zwischen ihnen besprochen; die Vorrede des Stückes ist beendigt; das Volk von Pisa drückt geräuschvoll seinen Hunger aus, und Monna Vanna tritt durch die Tür.

Jung, gut gewachsen, tiefblond, die Augen dunkel, das ovale Gesicht regelmäßig, der Mund wohlgeformt, das Profil feingeschnitten, — der erste Eindruck: eine schöne Frau, und gleich der zweite: eine gute Schauspielerin. Nunmehr streift das Drama seinen musikalischen Stil ab und steigt zur Natürlichkeit auf. Die Kunst der Madame Maeterlinck ist die der

noblen Mittel. Sie wirkt mit der feinsten Dosierung von Mimik und Gebärde. Die gespannte Situation des ersten Aktes illustriert sie durch das scheue Spiel der Augen, durch eine leise Bewegung der schlanken Hände, durch eine kleine Erhöhung des Tons. Wenn die Künstlerin ihr dreimaliges „J'irai" sagt, ganz einfach, ohne jedes Pathos, fühlt man, daß ein unerschütterlicher Wille in Monna Vanna lebendig ist. An der Art, wie sie gekleidet ist, fällt die Kopftracht mit dem Schläfenschmuck auf, und im ersten Moment meint man, keine Pisanerin, sondern eine blonde Holländerin vor sich zu haben. Im Zeltakt ist das Verführerische in der Erscheinung der Künstlerin groß genug, um Prinzivallis Verzicht nicht als bloße Courtoisie, sondern als eine wirkliche Tat zu charakterisieren. Wenn Monna Vanna der ungeahnten Wandlung ihrer Lage sich bewußt und froh zu werden beginnt, erfreut sie durch den kindlich vertraulichen Ton, den sie anschlägt, und die Anmut ihres Lächelns. Allein, der Reiz, der von ihr ausgeht, ist doch mehr ästhetisch als poetisch, denn den Ausdruck des tiefsten Gefühls bleibt sie hier, wo alles dazu drängt, dem Zuhörer schuldig. Freilich kommt man nicht recht dazu, dieses Mangels an Innerlichkeit inne zu werden, denn merkwürdigerweise treten alle Gestalten des Stücks, und selbst die so hell und mit so viel Liebe beleuchtete Heldin Monna Vanna, zur Seite, sobald Prinzivalli in die Handlung des Stücks eintritt.

Dieser Prinzivalli war die Überraschung des Abends. Daß Madame Maeterlinck mehr oder minder erheblich über dem Durchschnitt stehe, war nach dem Lobe, das ihr vorausgegangen, zu vermuten. Aber daß man in M. Darmont einen so bedeutenden Künstler kennen lernen und von ihm so stark berührt werden würde, war nicht zu erwarten. Gute Behelfe kommen ihm zu statten: schlanke Größe, Jugendlichkeit der Erscheinung, ein wohllautendes Organ (das nur im

höchsten Affekt manchmal auseinanderfließt). Ein vorzüglich veranschaulichendes Spiel verleiht der Gestalt des Condottiere eine eigentümliche Prägnanz und Größe. Seltsame Bewegungen von ungestümer Kraft, denen man kaum anmerkt, wie sehr sie künstlerisch gezügelt sind, künden eine Leidenschaftlichkeit an, die in der großen Szene mit Monna Vanna zum ergreifenden Ausdruck kommt. Wie Prinzivalli den Augenblick erwartet, da die Geliebte ins Zelt tritt, wie er sich ihr mit zager Innigkeit nähert, wie er vor ihr in die Kniee sinkt: „Giovanna!“ und wie er nun, halb jubelnd, halb schluchzend, das so lange gehütete Geheimnis seiner Liebe in glühenden Worten preisgibt, — diese und andere Momente zeigen eine so reife und große Kunst, daß man sich fast wie beschenkt vorkommt, weil man ins Theater ging, ohne von ihr zu wissen.

Und so ist der Star der Pariser Gesellschaft im Grund dieser Prinzivalli. Seine kraftvolle Gestalt hebt sich in unsern Gedanken am deutlichsten von den phantastischen Rauchwolken ab, die den Eisenbahnzug auf der nächtlichen Heimkehr umflattern. Und so müßte die Überschrift des Theaterzettels statt „Madame Maeterlinck als Monna Vanna“ eigentlich richtiger heißen: „M. Darmont als Prinzivalli.“

21. Januar.

Vielleicht gab es überhaupt noch kein Theaterstück, das so spezifisch österreichisch gewesen wäre, wie dieses. In allen Dichtungen von drüben, die bisher der deutschen Theaterliteratur zugeflossen, hatten die Zustände, die geschildert wurden: soziale, kulturelle, historische, religiöse, nur den Zweck, das Menschentum in den handelnden Personen, also gewissermassen das Allgemeingiltige, das alle politischen Grenzen über-

fliegt, aus oft eigentümlichen Reibungs-Erscheinungen zu erklären. Im „Sonnwendtag“ drückt sich zum ersten Mal die entgegengesetzte Wirkung, — wir möchten nicht sagen: Absicht, — aus: den Personen des Dramas fällt die Aufgabe zu, die Zustände des Landes zu erläutern. Auf sie selber kommt es dabei gar nicht recht an; sie haben ihre Mission erfüllt, wenn nur der Zuschauer aus ihren Reden und Schicksalen erfährt, wie es in Österreich zugeht.

Nun hat sich Karl Schönherr von allen Kampfzuständen des so konfliktsreichen Landes just den allerheikelsten für sein Drama ausgesucht, und er hat ihn mit so beträchtlicher Geschicklichkeit zu behandeln verstanden, daß sein Stück nicht nur bühnenmöglich, sondern — was mit Rücksicht auf den explosiven Stoff geradezu ungeheuerlich erscheint, — daß es sogar burgtheaterfähig geworden ist. Man stelle sich die Überraschung der Wiener Theaterbesucher vor, als sie eines Tages in einer Novität, die man im Theater ihres Kaisers spielte, die tiroler Frage behandelt und, wenn natürlich auch nicht gelöst, so doch mit einer Sicherheit, wie sie nur die Nachtwandler und die Poeten zu besitzen pflegen, ihrer Hauptsache nach aufgerollt finden. Wirklich, nicht mehr und nicht weniger als die tiroler Frage, nicht die der Zweiteilung des schönen Kronlandes in eine deutsche und eine welsche Hälfte, sondern die viel tiefergreifende, viel gefährlichere, empfindlichere, kriegerische Frage der Glaubenseinheit.

Die heutigen Vorgänge in Tirol sind ganz wunderbar und zugleich überaus lehrreich für jene, die in aller historischen Entwicklung nach inneren Gesetzen zu forschen bemüht sind. Man könnte das Prinzip der Mechanik, wie Ludwig Boltzmann es aufstellt, gewiß auch im Gang der Geschichte bewiesen sehen. Immer, wenn eine hemmende Kraft der Fortentwicklung auf unabsehbare Zeit hinaus halt zu gebieten scheint,

springt ein Ventil auf, das die Spannung ableitet, tritt ein förderndes Ereignis ein, auf das niemand gefaßt war.

Zu einem Zeitpunkt, da der Klerikalismus, siegreich wie nie, seine Hochburg Tirol fast uneinnehmbar macht, mußte der stürmende deutschnationale Geist mit seinen altheidnischen Kampfrufen in den Städten und Tälern des frommen Landes sein Haupt erheben. Wie sich hier die neue Zeit mit der alten berührt, wie zwei einander stracks zuwiderlaufende Weltanschauungen um die Herrschaft ringen, wie die materiellen Interessen sich hineinmischen und die Gegensätze verschärfen, — dies auf der Bühne nachzuweisen, hat sich Schönherr im „Sonnwendtag" vorgenommen. Ein neuer Ritter Delorges, der sich in den Zwinger der unversönlichsten Politik, unter die grimmig schnurrenden Parteien hinabwagt und zu aller Staunen heil daraus zurückkehrt.

Wie bringt er dies zuwege? Vor allem schaltet er die auf die leiseste Berührung reagierende Empfindlichkeit des Klerus aus. Die tirolische Geistlichkeit, wohl das bestorganisierte und muskelstärkste Armeekorps der ganzen Ecclesia militans, wird durch einen josephinisch-milden Pfarrer verkörpert, der mit seinen achtzig Jahren nicht mehr die Kraft hat, gewissen Anschlägen seiner Gemeinde Widerstand zu leisten. Diese wiederum wird anscheinend durch die Schwierigkeiten des Erwerbs zu ihren bigotten Unternehmungen gedrängt. Die Vertreter der Neuzeit endlich, die Deutschnationalen (die übrigens in dem Stück so wenig kenntlich gemacht sind, daß ein nichtösterreichisches Publikum sich fragen muß: Was sind dies eigentlich für Leute?) zeigen sich von ihrer harmlos-romantischen Seite: sie wünschen nichts weiter, als am Sonnwendtag die altsymbolischen Feuer auf den heimatlichen Bergen entzünden zu dürfen. Jede dieser Gruppen kann mit der Art, wie sie geschildert wird,

zufrieden sein, und damit hat der Verfasser ein Kunststück zuwege gebracht, das schon als solches, von allen Reizen der dargestellten Zuständlichkeit abgesehen, jedes österreichische Publikum fesseln muß. Stoff und Form kamen den Figuren des Dramas zugute; man nahm diese, zumal sie alle Merkmale der lokalen Echtheit an sich trugen, ohne schärfere Prüfung hin, und unter dem ersten Eindruck des frohen Erstaunens übertrieb man in Wien das Lob, das man dem Verfasser zollte, und verlieh ihm den Rang eines „neuen Anzengruber".

Unserem Publikum waren die Verhältnisse, die das Stück aufführte, fremd und deshalb gleichgültig. Man forschte in dem Drama nach Menschen und fühlte keine, man suchte darin das Kunstwerk und fand es nicht. Diese Gleichgültigkeit, die allemal bessere Augen hat als die Liebe, erkannte ohne Mühe die Schwächen der Dichtung: erkannte, wie die Figuren und die Ereignisse willkürlich vom Verfasser gelenkt werden, wie nichts, was gesagt oder getan wird, ohne Absicht dasteht, wie die Hauptpersonen des Stückes manchmal im Widerspruch mit dem Charakter, den sie zur Schau tragen, den Vorgang weiterführen, und wie selbst die furchtbare Tat des Brudermordes, nach der die Handlung hinsteuert, nicht von innen heraus begründet wird, sondern das Werk eines bloßen Zufalls ist. Wir ließen uns auch durch die vielsagende stumme Schlußszene, die das Wiener Publikum vollends zum Schmelzen gebracht, nicht rühren. Mißtrauisch sahen wir zu, wie die Rofnerin, eine vom Leben zerdrückte, tiefgläubige Alte, plötzlich, als man ihr den erschlagenen Sohn heimbringt, auf allegorische Weise, indem sie den Hausaltar abräumt, ins Lager Voltaires übergeht. Das Unlogische des Vorgangs zeigte sich: der junge Rofner findet ein gewaltsames Ende, weil er den innigsten Wunsch seiner Mutter nicht erfüllt und sich weigert, geistlich zu werden; und während die alte

Frau in diesem Zusammenhang ein schreckliches Strafgericht ihrer Götter erblicken und deren Allmacht von neuem bestätigt sehen sollte, gibt sie ihnen jetzt, nach dieser Kraftprobe, ganz ohne Sinn und Verstand, wenn auch in eindrucksvoller Weise den Laufpaß.

31. Januar.

Gerhart Hauptmanns „Armer Heinrich" heut zum ersten Male. Eine mit großer Sorgfalt vorbereitete Aufführung, die bemerkenswerte Einzelleistungen zu harmonischer Gesamtwirkung verband. Die Darsteller hatten auf ihre Aufgaben so viel nachdenklichen Eifer verwendet, daß man sagen darf: nichts von dem, was der Dichter zu zeigen beabsichtigte, ging verloren, und im Gegenteil: manches, was bei der Lektüre undurchsichtig bleibt, gewann erst durch die Schauspieler Licht und Farbe. Man muß unter den Mitwirkenden Herrn Kirch in der Titelrolle zuerst erwähnen, nicht bloß weil das Stück vom armen Heinrich handelt, sondern weil der Darsteller gar wohl verstanden hat, Gestalt und Schicksal dieses Mannes, sein Lazarus-Los und seine glanzvolle Auferstehung, auf künstlerische Weise zu veranschaulichen. Von der melancholischen Stimmung angefangen, die das Wesen des Helden im Eröffnungsakt bestimmt, bis zur Raserei der Verzweiflung, die den Geprüften umklammert, waren alle Züge dieses Schmerzensausbruchs so sicher auseinandergehalten und so klug gesteigert, daß jede Einförmigkeit vermieden war, während schließlich wieder der Genesene das anmutende Bild stolzer Ritterlichkeit bot. Nur war Herr Heinrich im dritten Akt etwas zu freigebig mit seinen eiternden Geschwüren gewesen. Er hätte sich doch wohl mit der einfach verbundenen Hand, die der Dichter vorschreibt, begnügen sollen. Über jedes Erwarten hinaus ging Fräulein

Pollner in der Rolle der Ottegebe auf. Sie war wie verwandelt, weil auch alles Äußere, das ihr in der Kennzeichnung dieser zartesten Jugend entgegenzustehen schien, dem Sinn ihrer Aufgabe auf überraschende Art willfahrte. Ein vorteilhaftes Kostüm verstärkte die Kindlichkeit ihrer Erscheinung, und in zwei schier bis zum Boden reichenden Flechten floß das Haar zu beiden Seiten des Gesichts nieder, das visionär, wie von innen heraus beleuchtet war. Im Gebärdenspiel einnehmend schlicht, hatte sie Töne von solcher Innigkeit, daß man von dem Ausdruck ihrer Stimme manchmal stärker berührt wurde als von den Worten des Dichters. Das Ekstatische beseelte sie, halb Kundry halb Käthchen, durch die schwärmerische Leidenschaftlichkeit ihrer Liebe, und so blieb sie in jedem Augenblick wahr und rührend, selbst als man bereits entschlossen war, das Beste von ihr zu erwarten.

Das Publikum folgte der Dichtung mit jener äußersten Hochachtung, die Gerhart Hauptmann gegenüber im Laufe der Jahre guter Ton geworden ist. Wir sind leider gezwungen, uns zu dem, was wir als wahr empfinden, mit recht roher Offenheit zu bekennen. Uns hat die Dichtung, in der alles, was sich von Rechtswegen begeben sollte, bloß erzählt wird, uns hat sie nicht nur durch die Zurschaustellung des ästhetisch Scheußlichen Unbehagen bereitet, — uns hat sie direkt wehgetan, weil sie die liebe Legende Hartmanns von der Aue, an der sie sich festgesogen und der sie die Zustände, die Vorgänge, die Personen abgeborgt hat, so auffällig vergröbert und mißversteht.

Die von Hartmann vorzüglich erzählte Geschichte vom armen Heinrich ist auf den Ton tiefer Religiosität gestimmt. Für einen vom Aussatz Heimgesuchten gibt es keine Heilmittel, es sei denn daß eine Jungfrau, ehrbar, keusch und tugendrein, sich aus eigenem Antrieb das Herz aus der Brust schneiden lasse. Diese Voraussetzung wird mit der naiven Ernsthaftigkeit

mittelalterlicher Lebensauffassung als Tatsache vorgetragen. Die innere Entwicklung der Handlung wird durch die zwei Fragen bestimmt: 1. Was kann eine Jungfrau veranlassen, ein solches Opfer zu bringen? und 2. Was kann einen Ritter bestimmen, ein solches Opfer anzunehmen? Als die Magd sich bereit erklärt, den Tod zu erleiden, widerstrebt Heinrich nur schwach. Daseinsdrang und männlicher Egoismus stimmen dem Worte des Mädchens zu: „Mehr wert als ich seid Ihr auf Erden!" Dann ist die Zeit so voller Glaubenstaten, Diesseits und Jenseits sind so eng verbunden, das Leben selber, und gar das einer Magd, ist von so geringer Bedeutung, daß Heinrich sich leicht entschließen kann, die Fahrt nach Salerne, wo die Opferung vollzogen werden soll, anzutreten. Diese ruhige Selbverständlichkeit kann durch keine psychologische Differenzierung ersetzt werden. Sie braucht und duldet es auch gar nicht, denn der arme Heinrich des zwölften Jahrhunderts ist nur aus seiner Zeit heraus zu verstehen, und jeder Versuch, seine Handlungsweise so zu erklären, daß ein modernes Empfinden sie begriffe und billigte, muß wohl oder übel den Charakter fälschen.

Der guten Maid aber, in Hartmanns Erzählung ein elfjähriges Kind, wird von Hauptmann noch viel schlimmer mitgespielt. In der Legende opfert sie sich um der reichen Himmelskrone willen, die Gott ihr zum Lohne geben würde. Nichts Irdisches mischt sich in ihre Beziehung zu dem unseligen Manne: aus inniger Gläubigkeit fleht sie um den Tod, weil man, um ewig leben zu können, für einen Mitmenschen sterben muß. Mit diesem rein religiösen Motiv war für das heutige Theater nicht viel anzufangen. Es lag mithin nahe, die Liebe vom Weib zum Manne an seine Stelle zu setzen. Natürlich jene höchste, sublimste, selbstloseste Hingebung des Weibes, von der wir aus tausend Beispielen wissen, daß sie für ein geliebtes Wesen mit

Freuden den Tod auf sich nimmt. Was aber wird aus dem „kleinen gemahel" bei Hauptmann? Ein psychopathischer Fall, ein Demonstrationsobjekt für Frauenärzte, das Weibchen, das nach dem Manne giert. Moral: eine Frau muß hysterisch sein, wenn sie auf die Idee verfallen soll, sich für den Geliebten zu opfern. Fortgewischt ist die prachtvolle Kinderreinheit, die den Vorgang erklärt, und der kleine Geist des pedantischen Rationalismus müht sich ab mit der Beschaffung einleuchtender Krankheitssymptome. Und während die Legende in ihrer schönen Einfalt nicht fragt und nicht klügelt, weil für sie nichts natürlicher ist als das Wunder, will uns das Drama das Unfaßbare verstandesmäßig nahe bringen und gelangt damit in den Bereich einer trüben protestantischen Mystik. Auf solche Weise ist aus der zarten rührenden Sage, die man mit Erbauung liest, ein modernes Theaterstück geworden, das wie ein Alpdruck auf uns lastet.

Doch genug von der Dichtung, von der wir gar nicht so eingehend sprechen wollten. Wenn sie ihren Rundgang über die deutschen Bühnen zurückgelegt hat, wird sie nur noch die Hauptmann-Forscher beschäftigen. Sie kommt geräuschvoll und versinkt spurlos, wie so zahlreiche andere Arbeiten des Autors, freilich ohne seinem Ruhm auch nur im geringsten zu schaden. Denn niemals zuvor hat einer der Prinzen aus Genieland bei seinem Volke einen so unerschütterlichen Kredit besessen wie der schlesische Poet, und für dieses immer größer werdende Mißverhältnis zwischen Geltung und Leistung eine Erklärung zu finden, scheint uns heut wichtiger, als über die Mißtöne im „Armen Heinrich" noch weiter zu meditieren.

Gerhart Hauptmann ist ein Dichter, wir räumen es ohne weiteres ein, aber ist er, wie es doch sein Ruf verlangte, ein Dichter aus erster Hand? Als er in die Literatur eintrat, war er ein originaler Geist. Nicht

bloß, weil der Naturalismus an sich keinen Zusammenhang braucht mit irgend einer Tradition und weil er, nur von sinnlichen Wahrnehmungen lebend, jederzeit das Gemein-Wirkliche darzustellen vermag, sondern auch deshalb, weil Hauptmann damals im ersten Anfang seiner geistigen Entwicklung stand. Seine Originalität war eine Art literarischer Unbeflecktheit. Die Zeit des Gärens, des Sammelns, des Vergleichens, des Lernens, die jeder Schaffende durchzumachen hat, bevor er in die Öffentlichkeit tritt, begann für ihn erst in dem Augenblicke, da er bereits entdeckt, gefeiert, berühmt war. Da, mit einem Male erkannte er, daß ein Erfolg, wenn er Dauer haben solle, Pflichten auferlege, und mit löblichem Eifer ging er daran, den Zusammenhang mit der Literatur von gestern für seine Person herzustellen. Er fing an, zu lesen, sich in die großen Dichter und Denker, die er, weil er sie nicht recht kannte, wohl geringgeschätzt hatte, zu vertiefen; er sammelte Eindrücke, und wo diese auf seine weiche Empfänglichkeit besonders stark wirkten, reflektierte er sie unwillkürlich in den Werken, die die ungeduldige Erwartung seiner Entdecker und der eigene Wunsch, nicht in Vergessenheit zu geraten, in bestimmten Zeiträumen von ihm verlangte. Er lernte Ibsen kennen, Goethe, Kleist, die Romantiker, Shakespeare, Richard Wagner und so weiter; und nicht etwa bloß Reminiszenzen aus ihren Werken weben sich in seine Arbeiten, sondern der Geist dieser Geister blickt ihm, wenn er in all den Jahren sinnt und schreibt, einer nach dem andern, und wie zufällig, über die Schulter. Jede seiner Gestalten, — jene ausgenommen, die die Wirklichkeit ihm zeigt —, und mehr noch alles Geistige (denn die Wirklichkeit hat keinen Geist) kommt uns bekannt vor, weil wir uns der Menschen und ihrer Art von früheren Dichtungen entsinnen. Und so sehen wir denn, wie dieser gefeierte Mann, der die Vierzig bereits überschritten hat, sich immer noch und beständig

bildet, wie er bald nach dieser, bald nach jener Stütze greift und wie er die verschiedenartigsten und entgegengesetzten Stile, gleichsam sich selber suchend, vornimmt, studiert und anwendet.

Das begreifliche Begehren nach der stärksten Resonanz hat Hauptmann, der, nach manchen Proben zu schließen, ein gemütstiefer Lyriker, vermutlich auch ein Epiker ist, ans Theater gefesselt. Das Merkwürdige dabei ist, er schreibt konsequent für die Bühne und ist doch kein Dramatiker. Er weiß einen Charakter zu veranschaulichen, er weiß Beobachtungen wiederzugeben, er weiß Stimmungen hervorzubringen, aber die Seele der Bühne, das eigentlich Dramatische, ist ihm verschlossen. Die größten Geister haben es nicht verschmäht, über die Technik des Theaters, wie sie von den feinen Köpfen aller Kulturvölker seit zwei Jahrhunderten geschaffen wurde, nachzudenken, ihre Forderungen zu ergründen und sich ihnen anzupassen. Für Hauptmann haben diese Forderungen keine Geltung, weil er im bisherigen Lauf seiner Entwicklung noch nicht Zeit gefunden hat, sich mit ihnen vertraut zu machen. Er legt sich seine eigene Technik zurecht, und da er nicht nötig hat, sich nach einem Theater zu richten, bleibt dem Theater nichts übrig, als sich nach ihm zu richten. Und sein Prestige, die Verwirrung der Begriffe und die Angst Vieler, für ungebildet zu gelten, ist so groß, daß alle Verfehlungen, Hilflosigkeiten und Mißgriffe, die in Hauptmanns Stücken zu finden sind, als Offenbarungen eines Genies gepriesen werden, das der Welt neue Bahnen erschließt.

Im letzten Betracht ist die überragende Größe Gerhart Hauptmanns auch historisch-politisch zu erklären. Die Gesetze, nach denen sich die Welt entwickelt, sind uns allmälig deutlicher geworden. Wir wissen jetzt: nicht die großen Männer machen die Weltgeschichte, sondern die Weltgeschichte macht die großen Männer. Dies will heißen: wenn die unzählbaren

Kräfte, die im Interessenkampf der Menschheit oder eines Volkes unausgesetzt tätig sind, sich in einem gegebenen Moment soweit gespannt haben, daß sie danach drängen, in neue Bahnen auszubrechen, dann sucht sich der Wille, der in dieser Summe von Kräften wohnt, ein Werkzeug, das die entlastende Tat vollführe. Und er sucht so lange, bis er findet, was er braucht. Manchmal begnügt er sich mit einem mittelmäßigen Helfer, der bloß das Verdienst hat, in diesem Augenblick dazusein, sowie an einem bestimmten Platze zu stehen, und verleiht ihm den Schein der Größe; trifft er aber auf einen wirklich Großen, so ist dieser mit Eins ganz groß. In der Literatur dagegen ist bisher wohl oft der rasche Erfolg, aber niemals wirkliche Größe oder dauernder Nachruhm von der Gunst einer Konstellation der Kräfte abhängig gewesen. Im Bereich des Geistes ging es immer umgekehrt zu: die Zeit zeugt nicht den Genius, sondern der Genius zeugt die Zeit. Jetzt aber zum ersten Male gewahrt man, wie bei uns in Deutschland oder genauer gesagt: in Preußen (denn Deutschland ist heute mehr Begriff geworden, als es in seinem zerrissensten Zustand je einer war), also in einem Lande, in dem von einer rapiden geschichtlichen Entwicklung eine Menge überschüssiger Kraft zurückgeblieben ist, der Wille zur Macht mit Leidenschaft auf den Besitz künstlerischer und literarischer Größe hindrängt. Dieses Preußen, dank seiner Kräfte und seiner nüchternen Gebundenheit groß, stark, herrschend geworden, vermeint, da ihm so vieles Materielle gelungen, berechtigt zu sein, sich auch mit der feinsten Blüte der Kultur zu schmücken. Es hat einen großen Staatsmann und einen großen Feldherrn gefunden, es hat sich einem großen Musiker angegliedert, der gemäß dem geographischen Breitegrad zu ihm gehört, nun will es auch wenigstens einen großen Dichter besitzen. Hat es keinen, so macht es einen, und ebenso wie es, um an der klassischen Li-

teratur Deutschlands beteiligt zu sein, die Bedeutung Heinrich von Kleists ins Ungemessene erhöhte, wie es, um einen Nachklassiker zu besitzen, die Bedeutung des Dithmarschen Hebbel übertreibt, ebenso häuft es jetzt allen Ruhm, den es zu vergeben hat, um die Person des Dichters, der in einem gegebenen Moment zufällig da war: um Gerhart Hauptmann. Und genau so, wie der jetzige Kaiser seinem Großvater den Titel „Der Große“ verlieh, aus einem Gefühl des Verlangens heraus, das sich nicht gedulden wollte, bis Mit- und Nachwelt ihr allein entscheidendes Urteil gesprochen, ebenso feiert das siegreiche Preußentum den schlesischen Dichter schon jetzt als Unsterblichen, bloß weil es den Wunsch hat, einen unter sich um jeden Preis groß zu wissen. Berlin mit seiner lauten Stimme ging suggerierend voran, und das Volk mit seinem schon in der Schule geweckten Trieb zur Heldenverehrung folgt in stummem Gehorchen.

So wuchs das Ansehen Hauptmanns fast ohne Widerspruch zu solcher Höhe, daß heutzutage förmlich Mut dazu gehört, seine Berechtigung zu prüfen. Eine ganze Literatur über ihn ist entstanden, weil die Zunft der gelehrten Handarbeiter mit dem zunehmenden Wohlstand beständig gewachsen ist und jeder bessergekleidete Mensch heutzutage wenigstens über etwas zu schreiben trachtet. Das Publikum ist so vergeßlich, daß ihm alles, was Hauptmann bringt, neu erscheint. Eine andächtige Gemeinde schart sich um ihn und sonnt sich in ihm. Begeht er einen gar zu handgreiflichen Fehler, so wollte er ihn begehen, was sein gutes Recht ist. Findet eines seiner Stücke keinen Anklang, so wird dessen Würdigung einer späteren Zeit vorbehalten sein. Wir erleben wahrscheinlich auch noch den Bau eines Gerhart Hauptmann-Festspielhauses, von dem neulich die Rede war; wenn Wagner sein Bayreuth hatte, darf Hauptmann sein Schreiberhau verlangen. Das ist nicht mehr als billig. Und dennoch

wird man eines Tages, vielleicht erst, wenn das wahre Genie gekommen sein wird, einsehen, daß mancher Geringe aus Deutschlands großer Literaturzeit ein Ganzer, ein Eigener und somit mehr war als dieser schwächliche Epigone, und an diesem Tage wird der Hauptmann-Spuk zu Ende sein. Was aber wird von seiner naturalistischen Dramatik und der ganzen Kapellmeistermusik bleiben? Wenn nicht noch überraschendes nachkommt: das kinematographische Schauspiel „Die Weber“, nicht weil es ein vollkommenes Kunstwerk wäre, sondern weil es der Zeit den Spiegel vorhält.

21. März.

Ibsens „Gespenster“ sind eine Replik. Noras Ehe-Irrung hatte seit 1879 das korrekte Skandinavien in Aufregung versetzt. Das vertrug man nicht, daß der Dichter den ärmsten aller Gefangenen eine Tür zeigte, die aus der unwürdigsten Haft ins Freie führte. Wie? eine Frau sollte ihren Gatten, dessen Wirtschaft sie zu führen, und ihre Kinder, die sie zu erziehen hatte, so ohne weiteres verlassen dürfen, bloß weil sie plötzlich auf den schrullenhaften Einfall geraten war, das Recht ihrer Seele zu entdecken? Was diese entartete Person in ihrem Wahn für moralisch hielt, war ja im Grunde die dreisteste Unsittlichkeit, die jemals erhört worden. Zugegeben: die Ehe ist eine so schwere Last, daß zwei Menschen nötig sind, sie zu tragen, — was würde aus der Familie, aus der Gesellschaft, aus dem Staat, wenn jetzt die Frau mit einem Male die Forderung aufstellte, sie wolle nicht länger bloß die Magd oder die Liebste ihres Gatten, sondern dessen gleichberechtigte Gefährtin sein? Nein, wie es bisher war, wird es auch weiter zu halten sein. Mißverständnisse, Verstimmungen, Verdrießlichkeiten

kommen in der besten Ehe vor, und von dem Manne, dem Erhalter und Ernährer der Familie, kann man wirklich nicht verlangen, daß er sich zu Hause, wo er sich erholen will, wenn er nicht mit Fug und Recht das Wirtshaus vorzieht, viel um den Seelenzustand seiner Gattin kümmere. Und gottlob, es gibt noch genug Frauen, die nichts besseres verlangen oder davon nichts wissen und die das Verhältnis zum Manne nur unter dem Gesichtspunkte betrachten, den eine von ihnen einmal, allerdings übermäßig drastisch, mit der bekümmerten Klage kennzeichnete: „O Gott, mein Mann schlägt mich nicht mehr, folglich liebt er mich nicht mehr!"

Also zürnte der laute Unmut der Zeitgenossen lange weiter. Der Dichter schwieg zu allem und muckte nicht. Endlich aber wurde ihm der Lärm doch zu viel. So? sagte er, das gefällt euch nicht, daß Nora die Kraft hat, sich von der Lüge, die ihr Dasein vergiftete, zu befreien? Schön, so will ich euch jetzt einmal zeigen, was aus einer Familie wird, in der eine Frau ihr ganzes Leben daran setzt, sich der Lüge, auf der ihr Hausstand beruht, unterzuordnen und sie nach außen hin zu verbergen. So entstand das Drama „Gengangerne" „Gespenster", das 1881 herauskam.

Auch Frau Alving hat gleich Nora das Haus ihres Gatten verlassen, allein sie kehrt, von der priesterlichen Salbung des bornierten Mannes, der sie liebt, eingefangen, reuig dahin zurück. Mit heroischer Selbstverleugnung bestrebt sie sich, ihre Lebenspflichten im Sinne der alten Überlieferungen zu erfüllen; aber die Folge davon ist, daß nicht nur sie selber, sondern jeder, dem sie sich opfert, tief unglücklich wird: ihr Gatte, da er daheim nicht die Lebensfreudigkeit findet, deren er bedarf, ihr Sohn, weil er, von der Mutterangst in die Fremde verbannt, dort geistig und körperlich zu Grunde geht. Von Alving, dem Vater, hören wir bloß, Oswald, der Sohn hingegen wird

von dem Drama so stark beleuchtet, daß allenthalben die Meinung entstehen konnte, er, der bloß ein Zeuge für das Schicksal seiner Mutter ist, sei der eigentliche Held der Dichtung. Dies ist ein Mißverständnis. Die Vererbungstheorie im Sinne des Bibelwortes von den Sünden der Väter hat Ibsen gewiß nur streifen wollen. Die Hauptgestalt seiner unerbittlichen Beweisführung ist und bleibt jedoch Frau Alving, eben diese erneuerte Nora, die vorzieht, sich mit der Lüge auseinander zu setzen, wie die Moralisten fordern, statt mit ihr zu brechen, wie der Dichter verlangt. Indem er diese Frau und ihre Schicksale in seiner ruhigen, fast nüchternen Weise schildert, antwortet er den Angriffen seiner Gegner und zerpflückt deren Argumente mit der Schärfe eines unwiderleglichen Logikers.

Zwei große Zerstörer hat das verflossene Jahrhundert am Werke gesehen. Als es begann, bebte die Welt. Die Völker zerfleischten sich. Ein Mann, klein und unansehnlich, ritt über die Schlachtfelder. Vor seinem Blick zitterten die Mächtigen der Erde, und wenn er winkte, gingen die Staaten aus den Fugen und nahmen neue Formen an. Als das Jahrhundert sich neigte, war eine andere Umwälzung im Zuge. Aber der kleine, unansehnliche Mann, der sie unternommen, hat keine Schlachten geschlagen; kein Donner der Geschütze verkündete seinen Willen; kein Strom von Blut begleitete seine Schritte. Nicht im Hammerwerk der Tat, wie jener, — in der stillen Werkstatt des Gedankens hat er, leise, ganz unmerkbar, seine gewaltigen Sprengmittel bereitet. Er hat kein Volk bedrückt, er hat keine Reiche zerstückelt; er hat mehr getan, weil er nicht bloß ein Zerstörer, sondern auch ein Erleuchter war: er hat etliche von den vielen Wahnideen, die die Menschheit gefangen halten, aus der Welt geschafft. Er hat tausendjährige, felsenfest begründete heilige Wahrheiten in einer Weise angeschaut und geprüft, als wenn es Lumpen wären, die

man auf der Erde liegen sieht und die man etwa mit der Spitze des Spazierstocks auseinanderfaltet.

20. April.

Eine einaktige Komödie von Bernhard Shaw, dem englischen Reformer und Autor, kam heut, von Siegfried Trebitsch-Wien bearbeitet, hier zur ersten Aufführung in deutscher Sprache. Das Stück (englisch „The man of destiny") heißt „Der Schlachtenlenker" und spielt in einer italienischen Dorfherberge kurze Zeit nach dem Tage von Lodi. Der Held des Vorgangs ist kein Geringerer als Napoleon selbst. Der General erwartet einen Boten mit Briefen aus Paris. Dieser Bote erscheint, aber ohne Briefe; er hat sie sich unterwegs von einem Unbekannten abschwatzen lassen. Bald erfährt man, daß eine Dame, die als Offizier verkleidet gewesen, die Schriftstücke geraubt hat. An den politischen Depeschen liegt ihr nichts; nur einen Privatbrief, der dem General Beziehungen zwischen Josephine und Barras verrät, will sie aus Gründen, die unbekannt bleiben, um jeden Preis in ihren Besitz bringen. Um diesen wichtigen Brief entspinnt sich zwischen Bonaparte und der Fremden ein langer Kampf, der von beiden Seiten mit der größten, ja vielleicht mit zu großer Verschlagenheit geführt wird, denn der Gang dieser wechselseitigen Überlistung wird zuletzt ein Spiel mit fein geschliffenen Worten, die man im Fluge des Gesprächs kaum noch zu erhaschen vermag.

Das Stück ist das Werk eines Mannes von Originalität und nicht gewöhnlichem Scharfsinn, aber es hat zwei Fehler, die diese wertvollen Eigenschaften lahmlegen. Vor allem hat Herr Shaw, als er seine Komödie schrieb, in keinem Augenblick an das Theater und dessen Forderungen gedacht. Es gefiel ihm, eine

nicht übel ersonnene Intrige bis in ihre letzte Möglichkeit zu verfolgen und zwei ebenbürtige Gehirne sich aneinander messen zu lassen. Dabei floß ihm eine Fülle von Gedanken und Betrachtungen zu, die, im Buche gelesen, wahrscheinlich vorzüglich wirken, die aber, auf der Bühne gesprochen, nicht nur die Handlung aufhalten, sondern auch, da sie zu dieser vielfach außer Beziehung bleiben, die Aufmerksamkeit des Zuhörers beständig von ihr ablenken. So geschieht es, daß der Verfasser, wenn die Ereignisse mühsam auf eine gewisse Höhe gebracht sind und nur das rasche Fallen des Vorhangs noch zum äußern Abschluß fehlte, plötzlich nochmals mit größter Behaglichkeit das Wort nimmt und wie ein Besucher, der zwischen Tür und Angel kein Ende findet, die Geduld auch des willigsten Hörers aufs äußerste anspannt.

Man sollte glauben, ein Theaterstück, in dem ein Napoleon gezeigt wird, müßte wenigstens Spuren von historischem Sinn und auch ein wenig Respekt vor der Größe dieses Mannes aufweisen. Nichts davon: die Weltgeschichte erscheint darin wie ein Karnevalsscherz, der Held wie ein Hanswurst und der Verfasser selber wie ein Pamphletschreiber. Herr Shaw, der genau weiß, daß aus dem Oberbefehlshaber der Armee in Italien später der Kaiser der Franzosen wird, macht von seiner Kenntnis der Vorgänge ausgiebigen Gebrauch und bedient sich in der Charakterzeichnung wie in den Dialogen einer Menge wohlfeiler Prophezeiungen. Alles jedoch, was andere für bedeutend oder gar groß halten, sieht er unter einem so niedrigen Gesichtspunkte an, daß man ihn manchmal bedauern möchte, weil er soviel Verstand hat und so völlig arm ist an Gefühl für das Höhere. Der unfreiwilligen Komik, die sich in der kindlich-naiven Schilderung des militärischen Verhältnisses zwischen Bonaparte und seinem Leutnant gibt, soll nur kurz gedacht sein. Das Schönste von dem ganzen Stück war uns ein szenischer

Effekt: der blaue italienische Sommerabend, der über den Weingärten der Lombardei niedersank.

Man fühlt es dem Drama „Die letzten Masken“ an, daß Schnitzler, der aus der Medizin in die Literatur gekommen ist, mit Poetenauge in das Antlitz gar manches Sterbenden geblickt und sich dabei vor der geheimnisschweren Unfaßbarkeit des Todes gebührend entsetzt hat. Der alte Shandy hat gut sagen: „Es ist ein unvermeidliches Schicksal, primum statutum in magna charta, es ist eine immerwährende Parlamentsakte, mein lieber Bruder, alles muß sterben,“ — wer, der sich leben fühlt, sei er jung oder alt, unklug oder weise, vermöchte, ohne daß ihm der Atem stockte, seiner eigenen letzten Leidensstunde zu gedenken! Die Szenen, die sich im „Extrakammerl“ des Wiener Krankenhauses abspielen, — der traurige Name bezeichnet den Raum, wo die dem Tode Verfallenen ihr Ende erwarten, — sind künstlerisch beseelte Wirklichkeitsschilderung. Der sterbende Mann, der danach dürstet, seinen Todfeind mit einem einzigen Worte zu vernichten und der im entscheidenden Moment vorzieht, dieses Wort mit sich in die Ewigkeit hinüberzunehmen („Was hat unsereiner mit den Leuten zu schaffen, die morgen noch auf der Welt sein werden!“), — dann sein armseliger Gefährte, der Spaßmacher von Beruf, der unaufhörlich neue Lebenspläne schmiedet und keine Ahnung davon hat, daß er in acht Tagen begraben sein wird, — das sind Gestalten von wirklicher Tragik. Und der Auftritt, in dem der Sterbende dem Schauspieler sein Leben beichtet und gleichsam die Generalprobe des Strafgerichts abhält, das er an seinem Feinde zu vollziehen gedenkt, diese Szene ist stark in ihrem grotesken Humor.

9. Mai.

Alfred de Mussets Lustspiel „Man darf nichts verschwören", das heut, von Paul Goldmann verdeutscht, mit geringem Erfolg hier aufgeführt wurde, stammt aus des Dichters mittlerer Schaffenszeit. Die erste ist voll von Unrast, die zweite voll von Leidenschaft, die dritte voll von Trauer. Wenn sich der Wechsel dieser Gemütszustände in Mussets Poesie und Prosa deutlich einzeichnet, bleibt allen seinen Dramen ein Zug gemeinsam: die Verherrlichung der Liebe. Diese wird darin als der einzige Grund begriffen, den es für uns gibt, auf der Welt zu sein und zu leben.

Auch in der Komödie „Il ne faut jurer de rien" wird ihr Triumph geschildert. Die Handlung geht von einer kitzlichen Voraussetzung aus. Valentin, ein jugendlicher Lebemann, erklärt sich nach langem Widerstreben bereit, den Wunsch seines Oheims zu erfüllen und um die Hand der jungen, schönen und reichen Cäcilie von Mantes zu werben, — unter der Bedingung jedoch, daß es ihm erlaubt sei, vorher die Tugend dieser Dame auf die Probe zu stellen. Mit diesem Vorbehalt glaubt er das ganze lästige Heiratsprojekt beseitigen zu können, denn im Gefühl seiner Unwiderstehlichkeit und von einer überzeugten Frauenverachtung beeinflußt, zweifelt er nicht daran, daß Cäcilie binnen kürzester Frist seinen Verführungskünsten erliegen müsse. Und ein Mädchen, das so leicht zu gewinnen ist, wird eben nicht geheiratet. Somit wäre alles auf's schönste geordnet, und Valentin könnte sich nach wie vor den Freuden des Junggesellenlebens ungehindert hingeben. Wirklich entwickeln sich die Dinge auch so, wie er geplant, aber sie nehmen eine Wendung, die er nicht vorausgesehen hat. Cäcilie pariert unbewußt den listigen Anschlag; die Einfalt ihrer Unschuld, der Zauber ihrer Reinheit entwaffnet den eleganten Unhold. Besiegt sinkt er ihr

zu Füßen „Ich liebe dich, ich heirate dich! Es gibt nichts Vernünftigeres auf Erden, als aus Liebe den Verstand zu verlieren!“

Das Hin und Her dieser Intrigue ist geschickt ersonnen; die Menschen, die in sie verflochten sind, haben Physiognomie, und brillant ist Mussets Dialog, ein kleines Feuerwerk von Gedanken, Hyperbeln und Antithesen. Leider erliegt aber der Dichter selber nur allzuleicht dem Reiz seiner Sprache, ja, er gibt sich ihm mitunter so gänzlich hin, daß er alles um sich her, Theater und Drama, vergißt. Dann spinnt er einen Einfall bis in seine feinsten Verästelungen aus, und während seine Figuren reden und reden, so fein und klug dies immer sei, stockt oben auf der Szene die Handlung völlig, und unten durch den Saal schreitet das Gespenst der Langeweile.

„Man darf nichts verschwören“ besteht im Grunde aus drei großen Szenen, von denen die erste bei aller Virtuosität der Rede den Vorgang doch nur schleppend exponiert, während die beiden anderen durch allerlei rhetorische Einschiebungen in ihrer Wirkung gehemmt werden. Hier wäre eine starke Zusammenziehung von Vorteil gewesen, und um die Tragfähigkeit der ganzen Handlung zu verstärken, hätten diese drei Szenen in raschester Aufeinanderfolge abgespielt werden müssen. Nicht einmal den Vorhang sollte man herablassen, jede Verwandlung könnte, wie auf der alten Bühne, vor den Augen der Zuschauer vor sich gehen. Dann zöge das Stück mit hüpfendem Gange in etwa einer kurzen Stunde, statt in zwei langen vorüber, und man verbliebe ohne Mühe in der Stimmung, die es erwecken will. Wenn man jedoch die drei Szenen durch schwere Zwischenakte voneinander trennt, gewinnt man zwar genügend Zeit, um zwei prächtige Interieurs und eine schöne Walddekoration vorzubereiten, allein die Dichtung selber verliert an Beschwingtheit, Flüssigkeit, Aroma.

13. Mai.

Zum heutigen ersten Gastspiel der Madame Sarah Bernhardt („La dame aux camélias") hatte sich die Frankfurter Gesellschaft, die, wie man weiß, Paris kennt und seit jeher gern dort weilt, äußerst zahlreich zusammengefunden. Das Haus war in allen Teilen besetzt und gewährte mit dem Toilettenglanz der sich entfaltete, einen sehr festlichen Anblick. Die Stimmung, anfangs abwartend, erwärmte sich von Szene zu Szene; schon mit dem Aktschluß hatte der Gast gewonnenes Spiel. Der erste Eindruck war eine Überraschung . Madame Bernhardt ist beträchtlich stärker geworden; all die Witze, die so lange von ihrer Erscheinung lebten, haben ihre Pointe verloren. Man hat Mühe, die altbekannten Züge aus den rundlichen Linien ihres Gesichts herauszufinden.

Die Kunst des Gastes ist wie die des Herrn Coquelin ein Triumph der angewandten reinen Schauspielkunst. Von Natur aus waren beide Darsteller, auch in jüngeren Jahren, wenig befähigt, durch äußere Eigenschaften von der Bühne aus zu wirken. Gesichtszüge, Gestalt und Organ, die Reize des Persönlichen kamen ihnen nur in bescheidenem Maße zuhilfe. Aber sie wie er, beide kluge Menschen mit den schärfsten Theaterinstinkten, wußten durch unausgesetzte Arbeit, durch unermüdliches Beobachten, durch sorgfältiges Abwägen der Effekte, durch ihre Kenntnis des menschlichen Herzens, durch das Studium anerkannter Vorbilder sich und ihre Art bis zur Größe emporzuführen. Wären diese Vorzüge nicht gleichfalls Geschenke der Natur, so könnte man fast sagen, hier habe die Kunst die Natur besiegt, denn in den Leistungen beider Darsteller wirkt alles, was emsigstes Überlegen und Üben gewiß oft sehr mühsam erworben hat, mit einer Ursprünglichkeit, als sei es eben erst vor den Blicken des Zuschauers empfunden und gestaltet worden.

Wir wissen seit Diderot, daß der Schauspieler mit

seiner Rolle nichts fühlt, ja nichts fühlen darf, daß er über ihr stehen, sie und sich beständig betrachten muß, wenn er sie in jedem Sinne beherrschen will. Wie lange würde auch ein Darsteller mit seiner Kraft reichen, und leben können, wenn er die Leidenschaften und Leiden, die er zu verdeutlichen hat, allemal aus der Tiefe seines Gemütes schöpfte! Und wie hätte Frau Bernhardt die Kameliendame viele tausend Mal spielen können, wenn sie immer von ihrer eigenen Seele hätte dabei zusetzen müssen! Allein wie sie die Rolle spielt, — diese Rolle, in der jeder Zug, jede Stellung, die unbedeutendste Geste, die unmerklichste Betonung, die flüchtigste Bewegung des Auges aufs genaueste voraus berechnet und längst, gleichsam wie mit Nägeln, in die Leistung eingeschlagen ist —, ergreift sie nicht nur diejenigen im Publikum, die die große Virtuosin noch nicht kennen, sondern auch jene, die sie in längeren Zwischenräumen wiedersehen.

So macht diese Kunst, in der alles Kunst ist, die Kunst vergessen, — man kann zum Lobe ihrer Natürlichkeit wirklich nichts Besseres sagen. Höhepunkte der Darstellung waren die Auseinandersetzung mit Duval-Vater und die Sterbeszene. Hier konnte in einzelnen Momenten sogar die Erinnerung an die Duse aufsteigen, ohne den Gast zu verdunkeln.

Die Gesellschaft, die Madame Bernhardt mitbringt, umfaßt nur mittlere Kräfte, aber sie exzelliert im Zusammenspiel. Die Gesellschaftsszenen muß man sehen und hören, um zu erkennen, wieviel im Theater von dem glatten Ineinandergreifen der Illustrationsfiguren abhängt.

Die persönlich stilisierte Eleganz, die eine längst gewürdigte Eigenschaft des Gastes ist, fand in den Toiletten der Madame Bernhardt ihren reizvollen Ausdruck. Nur in einer Hinsicht beunruhigten uns die kapriziösen Einfälle aus Seide, Spitze, Tüll und Federn, die die Künstlerin aus Paris mitbringt. Es

scheint, als ob die Mode jetzt darauf ausginge, den — man verzeihe! — Bauch aus der menschlichen Gestalt auszuschalten. Zwischen Brust und Oberschenkel gibt es nach dieser Konstruktion von Schnitt und Form keinerlei Übergang mehr. Wenn nun auch die anderen Partieen unter dieser betrübenden Mißachtung eines nicht unwichtigen Körperteils nicht sonderlich zu leiden haben, so ist man doch an den Anblick des normalen menschlichen Leibes viel zu lange gewöhnt, um die neueste Verrücktheit der Mode jetzt ohne weiteres begreiflich oder gar schön zu finden.

14. Mai.

Als „Frou-Frou“ beschloß Madame Sarah Bernhardt heut ihr Gastspiel. Das Haus war wieder sehr gut besucht, dem Augenmaß nach noch besser als gestern, woraus für uns hervorzugehen scheint, daß die berechtigte Abneigung gegen die bis zur Unerträglichkeit abgespielte „Kameliendame“ (ohne Musikbegleitung) an Boden gewinnt. Gilberte Brigard, die heutige Heldin, ist in der Supposition des Stückes etwa achtzehn Jahre alt, als sie sich entschließt, Herrn de Sartorys zu heiraten. Frou-Frous Alter oder richtiger diese ihre Jugend ist für die Erklärung ihres Charakters unentbehrlich. Auch in der Ehe ist sie immer mehr Kind als Frau, unernst, spielerisch, vergnügungssüchtig, und diese leichtherzige Jugendlichkeit bestimmt das Schicksal, dem sie schließlich erliegt.

Madame Bernhardt ist weit davon entfernt, die Frou-Frou der Herren Meilhac und Halévy zu sein; sie war es schon nicht mehr, als wir sie vor reichlich zwanzig Jahren zum ersten Male in dieser Rolle sahen; sie ist es heut begreiflicherweise noch viel weniger als damals, und dennoch ist die Kunst der merkwürdigen Frau eine so überredende, daß man ganz ver-

gißt, worauf es in der Komödie eigentlich ankommt, und daß man, ohne zu zögern, glaubt, was diese reife Größe uns vorspielt. Vor allem, weil Madame Bernhardt Frou-Frous Ton hat, diesen köstlich-kindlichen Klang, der sich wie Vogelgezwitscher ausnimmt und jeden Mangel an Verantwortlichkeitsgefühl glaubhaft macht. Und dann, weil sie eine Heiterkeit besitzt, so harmlos, so rein und von Koketterie so völlig frei, daß wirklich ein Kind sie darum beneiden könnte. So ließ sich auch das Publikum bereitwillig in das Drama hineinziehen, ohne den Widerspruch zwischen Dichtung und Wahrheit zu empfinden, nur der dankbaren Freude an der heut so vielseitigen und in zahlreichen Szenen hoch emporsteigenden Kunst des Gastes hingegeben.

16. Mai.

Die heutige Aufführung der „Antigone" ist uns ein Anlaß, das vielleicht Beste hervorzusuchen, das, nach unserer Kenntnis der Sophokles-Exegetik, über diese dritte Tragödie aus dem thebanischen Sagenkreise geäußert worden ist. Erwünschter Anlaß, denn wenn es schon ein nicht alltägliches Vergnügen ist, einen Geist wie den Hegels aus der Verschollenheit heraufbeschwören zu dürfen, so gesellt sich zu diesem Gefühl auch noch die Genugtuung, die wenig bekannten, prachtvollen Worte, in denen der Denker die Seele des Dramas bloßlegt, mit andern teilen zu können. Im dritten Teil der von H. G. Hotho herausgegebenen „Vorlesungen über Ästhetik" kommt Hegel im Abschnitt über „Die romantischen Künste" auf das zweite Hauptelement der griechischen Tragödie, dem Chor gegenüber: auf die konfliktvoll handelnden Individuen zu sprechen. Er setzte zunächst auseinander, wie bei ihnen nicht etwa böser Wille, Verbrechen,

Nichtswürdigkeit oder bloßes Unglück, Blindheit oder dergleichen den Anlaß zu den Kollisionen hervorbringt, sondern die sittliche Berechtigung zu einer bestimmten Tat. „Denn das abstrakt Böse hat weder in sich selbst Wahrheit, noch ist es von Interesse.“ Und nun fährt er fort:

„Der Kreis dieser Konflikte, obgleich er mannigfaltig partikularisiert werden kann, ist dennoch seiner Natur nach nicht von großem Reichtum. Der Hauptgegensatz, den besonders Sophokles nach Äschylus' Vorgang aufs schönste behandelt hat, ist der des Staats, des sittlichen Lebens in seiner geistigen Allgemeinheit, und der Familie als der natürlichen Sittlichkeit. Dies sind die reinsten Mächte der tragischen Darstellung, indem die Harmonie dieser Sphären und das einklangsvolle Handeln innerhalb ihrer Wirklichkeit die vollständige Realität des sittlichen Daseins ausmacht. Ich brauche in dieser Rücksicht nur an Äschylus' „Sieben vor Theben“ und mehr noch an die „Antigone“ des Sophokles zu erinnern. Antigone ehrt die Bande des Bluts, die unterirdischen Götter, Kreon allein den Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls.“

Dann, den ersten Gedanken zum Teil wiederholend, formuliert Hegel folgenden tiefen Satz:

„Die tragischen Heroen sind ebenso schuldig als unschuldig. . . . Das eben ist die Stärke der großen Charaktere, daß sie nicht wählen, sondern durch und durch von Hause aus das sind, was sie wollen und vollbringen. Sie sind das, was sie sind und ewig dies, und das ist ihre Größe“. . . .

Und endlich geht er mit scharfer Zusammenfassung auf den innersten Sinn der Dichtung ein:

„Die vollständigste Art der Entwicklung ist dann möglich, wenn die streitenden Individuen, ihrem konkreten Dasein nach, an sich selbst jedes als Totalität auftreten, so daß sie an sich selber in der Gewalt dessen stehn, wogegen sie ankämpfen, und daher das verletzen, was sie ihrer eigenen Existenz gemäß ehren sollten. So lebt zum Beispiel Antigone in der Staatsgewalt Kreons; sie selbst ist Königstochter und Braut des Hämon, so daß sie dem Gebot des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seinerseits Vater und Gatte ist, müßte die Heiligkeit des Bluts respektieren und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft. So ist beiden von ihnen selbst das immanent, wogegen sie sich wechselweise erheben, und sie werden an demselben ergriffen und gebrochen, was

zum Kreise ihres eigenen Daseins gehört. Antigone erleidet den Tod, ehe sie sich des bräutlichen Reigens erfreut, aber auch Kreon wird an seinem Sohn und an seiner Gattin gestraft, die sich den Tod geben, der eine um Antigones, die andere um Haemons Tod. Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt, — ich kenne so ziemlich alles, man soll es und kann es kennen, — erscheint mir nach dieser Seite die „Antigone“ als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.“ —

Diese Worte Hegels — nebenbei bemerkt, bilden sie wohl die wärmste und persönlichste Stelle, die in allen neunzehn Bänden der Gesamtausgabe zu finden ist — wehren jeden Zusatz ab. Wägt man sie, so weiß man zur Genüge, worauf es in der „Antigone“ ankommt. Ihnen gegenüber verliert auch der Streit um die Bühnen-Einrichtung der Tragödie sein Ansehn. Wilbrandts nachdichtende Bearbeitung, die dieser feine Kenner selbst mit Geschmack erklärt und rechtfertigt (in der Einleitung zur Buchausgabe der Sophokles-Dramen), hat sich bewährt. Die Zerlegung in drei Akte, die Behandlung des Chors, die Wahl der Versmaße, die größere Hingebung an die poetischen als an die philologischen Ansprüche, — alles ist erprobt und gebilligt, weil es die Forderungen des Theaters erfüllt, ohne die Dichtung zu beeinträchtigen. Die sorgfältig vorbereitete Aufführung des mit Stilgefühl inszenierten Dramas (Regie: Herr Intendant Claar) hinterließ starke Eindrücke. Für die Darstellung der Titelrolle bringt Fräulein Rottmann zunächst ihre erfreuliche Jugend mit, eine durch nichts zu ersetzende Eigenschaft der lieblichen Gestalt. Und wenn diese Jugend im Gang noch zu hastig, im Gestus noch zu fahrig ist, — das Spiel mit dem Diploidion verträgt nur die sparsamste Bewegung, — so brachte sie doch ihre Reden mit Nachdruck, ihre Klagen mit Empfindung vor und erbaute den Zuhörer. Fräulein Pollner, die sich im antiken Drama sicher fühlt, spielte die Ismene mit wohltuend berührender Einfachheit und lieh ihr den bewegenden Klang ihrer Stimme. Herr

Diegelmann gab den Tyrannen mit der vollen Wucht, über die dieser sichere und kraftvolle Künstler verfügt, und veranschaulichte dadurch die unbeugsame Starrheit des Charakters aufs wirksamste. Herr Ludwig spielte als Hämon seine Szene mit kluger Steigerung und vornehm gezügelter Leidenschaftlichkeit. Mit guter Zuspitzung des Ideengehalts seiner Rede sprach und spielte Herr Auerbach den Wächter. Der Chor unter Führung des Herrn Pfeil erfüllte mit Würde seine ernste Aufgabe. Zwei schöne Dekorationsbilder schmückten die Aufführung. Die antike Tempel- und Palast-Architektur zeigte sich umrahmt vom Reichtum südlicher Vegetation. Der eine Prospekt war vom feingefiederten Laubschirm einer Pinie überragt, und den zweiten adelten die Zypressen, diese dunklen Flammen.

23. Mai.

Gorkis Szenen „Im Nachtasyl" sind von Berlin aus auf einem weiten Umweg, der sie über fast alle größeren Bühnen geführt hat, heut auch nach Frankfurt gelangt. Mit sicherer Herausarbeitung des Charakteristischen in Figur und Erscheinung dargestellt, haben sie jenen Eindruck einer stellenweise bis zur Ergriffenheit gesteigerten Schwere, der sie bisher überall hinbegleitet, auch hier hervorgebracht. Um die halbwegs dramatische Wirkung einer Dichtung zu erklären, der Tolstoi mit Recht alle dramatischen Eigenschaften abspricht, wird man sich nicht mit der naheliegenden Deutung begnügen dürfen: schon allein dieses Milieu des tiefsten Menschenverfalls, diesmal von keinem kalten Beobachter, sondern von einem Dichter geschildert, packe die Leute in ihrem Empfinden. Das Elend an und für sich, und sei es noch so groß, ist ohne das literarische Gerüst einer sinnvollen Handlung

ebensowenig dramatisch, wie die bloße Fülle des Lebens, die man abmalte, ohne ihren Segen oder ihren Fluch an Menschenschicksalen zu beweisen. Uns will scheinen, als ob diese lose zusammenhängenden Szenen im Nachtasyl vielmehr eine Eigenschaft aufzeigten, die wir den „Pointillismus des Dramas“ nennen möchten. Ähnlich nämlich, wie George Seurat, als er 1886 in der Rue Laffitte das kunstgeschichtlich berühmt gewordene Bild „La grande jatte“ ausstellte, zum ersten Male den Versuch gemacht hatte, auf seiner Leinwand das Licht in den Spektralfarben zu zerlegen und diese in lauter Punkten und Flecken aufzutragen, — ebenso ist bei Gorki die dramatische Energie, die sonst im Theater auf Konzentration hindrängt, durch viele aneinandergesetzte bunte, oft herrliche Einzelzüge ersetzt, die, jeder für sich ohne Belang für die Szene, alle zusammen sich doch zu einer Art Theater-Effekt verbinden. Betrachtet man ein solch pointillistisches Gemälde in der Nähe, so sieht man eben nichts als ein formloses Durcheinander von Farben; erst wenn man so weit zurückgetreten ist, daß sich diese Farben im Auge des Beschauers schneiden, erkennt man die Absicht des Malers und den Wert seiner Kunst.

Liest man Gorkis „Nachtasyl“, so fühlt man wohl die Größe seiner Art, aber man begreift nicht, mit welchem Recht sich alle diese wirren Begebenheiten auf die Bühne hinaufwagen sollten. Sieht man jedoch des Dichters Werk im Theater wieder, so macht die Entfernung zwischen Zuschauerraum und Szene die Vorgänge farbig, die Gestalten lebendig, und damit ist aus einem bunten Gewirr von Punkten und Flecken plötzlich doch etwas wie ein Bild geworden. Natürlich hinkt dieser Vergleich, wie jeder Vergleich hinkt, — immerhin möchten wir anderen Dramatikern nicht raten, Gorkis Manier und Regellosigkeit nachzuahmen. Auch in der Malerei kommt diese Art der Darstellung über den Kuriositätswert nicht hinaus, und schließlich

würde wohl auch der Pointillismus im „Nachtasyl" versagt haben, wenn nicht die innige Menschenliebe, die ernste Weisheit, die Tiefe der Menschenschilderung, Vorzüge, die eben nur die Gorkis besitzen, ferner der grauenvolle Reiz des Stofflichen mit dazu geholfen hätten, die Fremdartigkeit oder genauer gesagt: die Abwesenheit der Technik zu bemänteln. Das Publikum horchte gespannt, manchmal atemlos auf die Reden, die im Nachtasyl gewechselt werden, und bezeugte dem Dichter auch dort, wo die Vorgänge quälerisch sind, seine Achtung, denn es blieb auch in Momenten des Unbehagens jederzeit respektvoll. Die Regie hatte dem Pandämonium, dessen Seufzer und Flüche der Dichter belauschte, einen entsprechenden Rahmen gegeben und dem geschilderten Elend die ihm gebührende Nationaltracht angemessen. Auch in diesem Punkte ist die Perspektive von Vorteil: der Jammer, der in weiter Ferne sichtbar wird, ist immer noch weniger drückend, als die Verzweiflung, die dreist genug ist, in unserer Nähe aufzuschreien.

29. Mai.

In der Weltgeschichte spielt der spanische vierte Philipp keine rühmliche Rolle. Die zünftigen Historiker behandeln ihn mit großer Geringschätzung. Von ihrem Standpunkt aus vielleicht mit Recht, denn sie summieren in der Regel nur die Aktiva einer Lebensbilanz und achten es für nichts, wenn ein Herrscher infolge persönlicher Eigenschaften oder um äußerer Ursachen willen zum Auflöser des Starrbestehenden und zum unfreiwilligen Förderer der Fortentwicklung geworden ist. Unter dieser einseitigen Betrachtungsweise kann Philipp freilich nicht gut fortkommen. Die spanische Filiale des Hauses Habsburg war noch recht respektiert, als er ihre Leitung übernahm. Als er je-

doch aus der Firma ausschied, waren die Zweiggeschäfte in Portugal und den Niederlanden insolvent geworden, und der Kredit des Unternehmens hatte stark gelitten. Das gefällt natürlich den Professionals nicht, und sie lassen ihren Mißmut den armen König entgelten, während wir, die wir durch die Weltgeschichte bloß spazierengehen, die hellste Freude daran haben. Aber auch aus einem positiven Grunde ist uns der vierte Philipp stets sympathisch gewesen, lange bevor wir ihn im Prado persönlich kennengelernt. Oft haben wir uns ausgemalt, wie es wohl an seinem Hofe zugegangen sei. Mittags im Retiro, wenn draußen, in der Antecamera alles versammelt war, was Spanien an Sinnern und Könnern besaß. Wie er dann wohl unter die tief sich Verneigenden trat, der blasse, müde Träumer, der, selber ein wenig Poet und Künstler, den Geist und die Kunst zu ehren wußte, — ein so mächtiger Fürst und ein so bescheidener Dilettant! Und wie oft mögen da die beiden schlanken, gleichaltrigen Männer nebeneinandergestanden haben, in denen zwei verschiedenartige Weltanschauungen ihren höchsten Ausdruck fanden: Spaniens größter Maler und sein größter Dichter! Velasquez, der unsterbliche Naturalist, dessen Augen alle natürliche Herrlichkeit der Welt trinken, und Calderon, der wunderbare Denker und Gestalter, über dessen Welt sich alle Dämmerungen der Romantik breiten.

Wir möchten wissen, wie der Schöpfer der „Borrachos“ über den Dichter des „Leben ein Traum“ und wie dieser über jenen gedacht hat. Es wäre nicht unmöglich, daß sie wenig voneinander gehalten und sich ehrlich gehaßt hätten. Denn um das, was unserer Natur so völlig entgegen ist, begreifen und billigen zu können, muß man mehr als Größe, muß man Herz haben, und von keinem der beiden wissen wir genau, wie es in diesem Punkte um ihn beschaffen gewesen. Velasquez allerdings war erst Mensch und dann Spa-

nier, und zwar einer, dem wahrscheinlich nichts Menschliches fremd war; er wird seinen König mit starker Kritik betrachtet und sich Gedanken gemacht haben, wenn die Falten um dessen Mund und Auge an einem Tage tiefer gewesen sind als sonst. Calderon dagegen war zu allererst Spanier, und zwar einer vom brennendsten Nationalgefühl. Dieser Dichter, erst Soldat, dann Priester und immer Höfling, repräsentiert den ritterlichen Sinn, die monarchische Ergebenheit, die blinde Treue, den schweigenden Gehorsam, die unduldsame Gläubigkeit und alles dies bis zur Hingabe seiner selbst. Für ihn war der König das Gesetz, das Recht, Wille und Wunsch, Herr, Held und Gott. Und einen Fürsten, der die Auszeichnung genoß, daß ein Velasquez und ein Calderon ihm dienten, — einen Fürsten von solchem Wert sollte man nicht achten, ja verehren müssen, bloß weil er ein paar Provinzen verloren hat?

In der Weltliteratur ist Calderon der ragendste Gipfel der romantischen Poesie. In seinen Werken ist ihre ganze Pracht verschwendet, etwa so, wie man bei einem Feuerwerk die buntesten Figuren für eine letzte Explosion aufzusparen pflegt. Er ist so reich an Geist und Kunst, daß er selber die Fülle seiner Dichtung nicht zu übersehen vermag. Und wie er seinen König und seinen Glauben feiert, ist er zugleich der Verherrlicher der spezifisch spanischen Ehre. Diese Eigenschaft hat A. W. v. Schlegel durch einen bekannten schönen Vergleich gekennzeichnet: „Wie Calderon die große Reizbarkeit des Ehrgefühls schildert, weiß ich kein treffenderes Sinnbild dafür, als die fabelhafte Sage vom Hermelin, einem Tierchen, das so sehr auf die Weiße seines Fells halten soll, daß es lieber, als sie zu beflecken, von dem Jäger verfolgt, sich dem Tode überliefert."

An diese Einzelheiten zu erinnern, bot die heutige neue Einstudierung von „Das Leben ein

Traum" den ermunternden Anlaß. Die gut durchgearbeitete, wohlgelungene Vorstellung führte Herrn Kirch wieder einmal in einer neuen Rolle vor. Sein Sigismund ist eine reife, sorgfältig erwogene Leistung, in der sich feuriges Ungestüm und zögernde Reflexion aufs glücklichste mischen. Er war einfach, nobel, warm, und diese ansehnliche Kunst folgte dem Drama überall hin, wo dieses den Weg zur Höhe nimmt. So fand durch sie der herrliche Monolog, der den dritten Akt beschließt, eine ergreifende Deutung. Herr Diegelmann als König, Herr Herrmann als Clotald, Herr Fricke als Astolf und Herr Bayrhammer als Narr lösten, jeder auf eine bestimmte charakteristische Art, die Aufgaben, die ihnen die Dichtung zuweist. Fräulein Rottmann gab die Rosaura, die zuerst als anmutender Jüngling erscheint, mit wirksamster Leidenschaftlichkeit. In der Partie der Estrella zeigte Fräulein Laue ihre gute Eignung für das getragene Drama. Sie sprach ihre Verse sehr eindrucksvoll, und ihr Spiel verdeutlichte den gemessenen Anstand, den eine Prinzessin Calderons zu beobachten hat.

8. Juni.

Wirklich: er hat zwölf leibhaftige Kinder gehabt, dieser Lamoral Graf Egmont, Fürst von Gavre, zwölf Kinder, wovon elf ihn überlebten, acht Töchter und drei Söhne. Drei von den Mädchen nahmen den Schleier, zwei blieben unvermählt; die übrigen Sprößlinge führten das Geschlecht fort, und sie und ihre Nachkommen verzweigten es in hundert Äste, die zum Teil noch heute, wenn auch bescheidener als damals, grünen. Er hat auch eine Geliebte gehabt; sie hieß Johanna Lavil, und die Legende erzählt von ihr, sie sei, als das Haupt Egmonts fiel, vor Schmerz gestorben. Elf Kinder, an denen man hängt, eine Gat-

tin, und eine Geliebte, die man liebt, — das sind dreizehn solide Nägel, die auch eine leichtbewegliche Natur in ihrem Kreise festhalten. Und dazu noch der stärkste Hemmschuh jedes Willens zur Entschließung: die materielle Gebundenheit, die Furcht vor der Entbehrung, die Sorge um die Zukunft, — wer sollte sich wundern, daß dieser so wandlungsfähige Diplomat und Soldat sich scheinbar untätig seinem Schicksal preisgab!

Als Oranien das letzte Mal zu Dendermonde versuchte, Egmont ebenfalls zur Flucht zu bereden, hat dieser ihm beim Abschied angeblich zugerufen: „Adieu, Prinz ohne Land!", und „Adieu, Graf ohne Kopf!" soll der Prinz erwidert haben. Dies klingt sehr anekdotenhaft, aber viel ernster und glaubwürdiger ist Egmonts sachliche Einwendung: „Ich habe außerhalb der Niederlande keine Güter, von denen ich leben könnte nach Standesgebühr!" Denn er war stets ein schlechter Rechner gewesen, großartig in Geldsachen, verschwenderisch und prunksüchtig. Sein Grundbesitz war verschuldet, und die Gläubiger bedrängten ihn. Unter solchen Umständen geht keiner von uns außer Landes, sondern wir alle hoffen auf die Möglichkeit einer gütlichen Verständigung, selbst mit einem Alba.

Man versteht die Weltgeschichte nur halb oder gar nicht, wenn man ihre Peripetien bloß aus den Charakteren ihrer Helden zu erklären trachtet, oder diese nach jenen beurteilt. Das Grundgesetz aller Entwicklung, von den Tagen der Hetiter an bis auf die Gegenwart, ist das der materiellen Interessen; Völker- und Menschengeschicke werden durch die wirtschaftlichen Notwendigkeiten bestimmt, das hat man längst eingesehen; und so sehr wir die Triebkraft der Liebesleidenschaft erkennen, die in allen Zeitaltern die trojanischen Kriege entzündete, — tausendmal mehr als sie ist es die Allgewalt des Hungers, die den Entwicklungsgang der Menschheit bestimmt.

In dieser Erwägung sind wir bei Schiller angelangt, der der erste Kritiker von Goethes „Egmont" gewesen ist. Der erste, und was für einer. Denn gerade, als das Drama erschien, hatte Schiller seine Geschichte des Abfalls der Niederlande vollendet, und er vermochte das Werk nicht bloß als gleichstrebender Dichter und als überlegener Dramatiker, sondern auch als gründlicher Kenner der historischen Wirklichkeit zu messen. Diese Kritik ist, wie man weiß, respektvoll im Ton geschrieben, aber sachlich recht scharf ausgefallen, und sie hat den Verfasser des Dramas sehr verstimmt. Sie führt alles auf, worin Goethe das Recht des Poeten, die Geschichte den Bedürfnissen der Dichtung anzupassen, überschritten hat, und läßt, wie wir glauben, nur eine Anmerkung unausgeführt: die nämlich, daß weder der Held noch der Oranier, die doch ausschließlich auf die Vorteile ihres Hauses bedacht gewesen, jemals aus Volksfreundlichkeit das Wohl der Niederländer im Sinne gehabt haben. Die Liebe, die ihnen die Plebs zollte, war für sie die selbstverständliche Begleiterscheinung ihrer bevorzugten Geburt und ihrer politischen Stellung. Wie sich ehedem die Hörigen mit ihren Hütten und Häusern um die Burg ihres Herrn scharten, der sie schützte und nährte, hat lange auch noch das Volk der Städte den Mächtigen aus seiner Mitte eine demütige Verehrung bezeugt, die nur in ganz vereinzelten Fällen verdient gewesen ist. Nein, um die wirklichen oder die bevorstehenden oder die eingebildeten Leiden dieses und jenes Volkes haben sich die mächtigen Barone bei ihren Anschlägen und Taten niemals gekümmert. Es kam höchstens darauf an, den Leuten einzureden, daß ihre und die dynastischen Interessen unbedingt identisch seien.

Aber fort mit diesen unmutigen Wahrheiten, die doch vergebens wider das holde Gaukelspiel der Dichtung streiten! Der Vorhang erhebt sich über der

ersten Aufführung von „Egmont" im neuen Frankfurter Schauspielhaus, und in den Zwist der Bürger von Brüssel tritt schlichtend und begütigend die Lichtgestalt des ritterlichen, liebenswerten, menschenfreundlichen, leichtherzigen Grafen. Herr Kirch spielte die Rolle zum ersten Mal. Er ließ nichts unbenützt, was den Helden als des Hofmanns Auge, des Kriegers Arm, der Sitte Spiegel und als Merkziel der Betrachter hinzustellen fähig ist. Er gab ihm Erscheinung, Haltung, den glaubwürdigen Übergang vom Harmlosen ins Heroische und brachte es zuwege, daß man an der unabänderlichen Befrachtung des Dramas mit Politik, Staatskunst und Volksschilderungen leichter mittrug, weil man auf Egmont wartete. Nur als Liebhaber war der Künstler frostiger, als man voraussetzen mochte, und darunter litt der einzige Auftritt mit Clärchen, die von Fräulein Pollner mit jener Innigkeit, mit jenem Feuer und jener jünglingshaften Gelöstheit der Bewegung gespielt wurde, die uns immer wieder von neuem erfreuen.

20. Juni.

Heute in neuer Einstudierung „Der Misanthrop", in Ludwig Fuldas vorzüglich nachfühlender und nachformender Verdeutschung. Für die künstlerische Auffassung der Titelrolle läßt die Molière-Deutung mit Recht nur mehr eine Bedachtnahme zu. Der Dichter wollte zeigen, daß man über Leute vom Schlage des Alceste lachen könne, nicht aber, daß sie lächerlich sind. Wie Alceste auf der Szene erscheint, ist er auf den ersten Blick ziemlich genau das, was die bayrisch-österreichische Mundart mit „Z'widerwurzen", der Franzose mit „grognon" bezeichnet: ein „Grunzer", Raunzer, ein Brummbär, ein Murrkopf. Aber so war er nicht immer; er ist nicht unausstehlich von

Natur, seine Menschenfeindschaft ist keine chronische Krankheit, sondern ein akuter Anfall. Dieser Zustand gesteigerter Empfindlichkeit muß erst vor kurzem über ihn gekommen sein. Arge Enttäuschungen dürften ihn herabgestimmt, schwere Kümmernisse ihn verbittert haben. (Man kennt des Dichters Erlebnisse, die sich in der Seele seines Helden widerspiegeln.) Wäre er in der Zeit, die der Komödie vorangeht, kein umgänglicher Mensch gewesen, — wie hätte er der Freund des Philinthe werden können? Und hätte es ihm an Liebenswürdigkeit gefehlt, — wie hätte Celimene ihn vor allen anderen Bewerbern begünstigen, wie hätten Arsinoë und Eliante ihn lieben mögen? Jetzt freilich ist er wie ausgewechselt. Gewiß hatte sich dieser kluge Kopf schon früher seine Gedanken gemacht über den Lauf der Welt, über die Verläßlichkeit der Menschen, über das Walten des Schicksals, über das Immergrün der Gefühle, — nun jedoch, da er, was er bisher bloß beobachtet, am eigenen Leibe erfahren: verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub, den Übermut der Ämter, nun häuft sich in ihm ein heißer Groll auf. Er vergleicht sich und seine Rechtschaffenheit mit der Moral der andern, und da ihm weh ums Herz ist, wird er ungerecht. Alle Menschen, die leiden, sind ungerecht. Seine Aufgebrachtheit vergrößert die Fehler der andern und erhöht seine Ansprüche auf ihre Tugenden. Dem Freunde und der Geliebten gegenüber maßt er sich Rechte an, die ihm nicht zustehen, da jener nicht weniger intelligent, diese noch nicht seine Verlobte ist. Er wird in seiner Empörtheit ausfällig, gallig, zufahrend, grob, beleidigend, und man würde ihn unerträglich finden, wenn man nicht eben wüßte, daß er leidet. „Une austérité ridicule et odieuse“, — dieser Fehler, den Fénelon und Rousseau dem Charakter des Alceste einstmals vorgeworfen, ist längst als unbegründet erkannt worden.

Die Rolle wird also so zu spielen sein, daß der

Zuschauer fühlt, alles Schroffe und Herbe in Alceste ist die Folge einer tiefen Gemütsverstimmung, die nicht Abneigung, sondern Mitleid verdient. Niemand kann die Menschen hassen, der sie nicht vorher geliebt hätte. Unglücklich, nicht unglückselig, wird dieser Mann, wenn er aus der Einsamkeit, die er aufsucht, früher oder später ins Leben zurückkehrt, wieder werden, was er war: der feine Weltbürger, ein gütiger Versteher, der Freund seiner Freunde und der Freund der Menschen. Bloß etwas ernster und vielleicht etwas trauriger wird er geworden sein, denn ein Alceste kann, was er gelitten hat, verzeihen, aber schwerlich vergessen.

Mit sicherem Gefühl für die Forderung der Dichtung ist Herr Kirch in seiner Darstellung des Alceste dieser Auffassung nachgegangen. Schon in seiner männlichen Haltung ein wirksamer Gegensatz zu den frivolen Geschöpfen, mit denen er lebt, hat er von Anfang an darauf geachtet, den Klang seiner Beschwerden klug zu dämpfen. Auch wenn er klagt und zürnt, bleibt er der Mann von Welt, der seine Empfindungen zu zügeln weiß. Diese Mäßigung, die ihn sogleich sympathisch macht, konnte ihm jede spätere Steigerung aufs beste vorbereiten. Allein in der Sorge, mehr zu tun, als gut ist, hat er schließlich weniger getan, als uns richtig scheinen will. Einmal, zweimal, mindestens im letzten Akt, wo Alceste mit Celimene bricht, ist der Anlaß, leidenschaftlich zu werden und die Grenzen der guten Lebensart zu überschreiten, ein so starker, daß man sich ihm nicht entziehen kann, ohne der ganzen Figur die Bedeutung zu nehmen. Der Alceste des Herrn Kirch jedoch blieb durchaus der wohlerzogene Mann, der mit dem Aufgebot der besten Umgangsformen dem Publikum begreiflich macht, daß er Ursache habe, mit der Weltordnung unzufrieden zu sein. Ist dies der Alceste des Molière, der Menschenhasser, der inmitten einer Schar von lispelnden

Modepuppen seinen Zorn herausschreit und an der Welt verzweifelt? Ohne die Anwendung von starken und dunklen Tönen, ohne die Vehemenz von Ausbrüchen, die ebensoviel Übertriebenheit wie Wärme verspüren lassen, ist das Problem dieses Charakters nicht zu lösen.

4. Juli.

Unter dem Altar der Stadt- und Schloßkirche zu Homburg ruht das 1886 im Mannesstamm erloschene Geschlecht der Landgrafen von Hessen-Homburg. Als man den letzten hinabsenkte, war die Gruft gerade vollgeworden.

Einer der vergessenen Särge umschließt die Reste Friedrichs II. Sie sind nicht ganz komplett, diese Reste. Die eine Tibia, die eine Fibula und die dazu gehörigen sieben Fußknochen fehlen. Der Prinz hatte fast fünfzig Jahre vor seinem Tode bei der Belagerung von Kopenhagen das linke Bein durch einen Kartätschenschuß verloren. Trotz der furchtbaren Schmerzen hatte er noch Kraft genug besessen, die einzige Sehne, an der das Glied hing, selbst mit seinem Degen zu zerschneiden. Seither trug er ein hölzernes Bein mit silbernen Scharnieren, und im Gegensatz zu dem Mann mit der eisernen Hand wurde er in der Geschichte der Mann „mit dem silbernen Bein“. Der arge Defekt verhinderte ihn nicht, später noch oft zu Pferde zu steigen und an dem Siege bei Fehrbelin als Reiterführer hervorragenden Anteil zu nehmen.

Dieser Fürst ist der Held von Kleists Drama „Prinz Friedrich von Homburg“. Das heißt, beide haben kaum mehr als den Namen miteinander gemein, denn es ist längst bekannt, daß Kleist die Souveränetät, die dem Poeten gegenüber seinen Gestalten zusteht, in diesem Schauspiel mit der äußer-

sten Ausschließung aller Wirklichkeitsdaten ausgeübt hat. Entweder wußte er nichts von dem historischen Homburger, oder er wollte nichts von ihm wissen, weil ohnehin kein Zug an ihm in den Konflikt seines Dramas paßte.

Nun braucht man an dieser schrankenlosen Ausbeutung der dichterischen Freiheit nirgends Anstoß zu nehmen, — nirgends, als höchstens hier in Frankfurt, vor dessen Toren die Landgrafschaft vor der Höhe liegt. Wir fühlen uns in der lieben Taunusstadt genau so zu Hause, wie zwischen Gallus- und Isenburger Warte, und es gibt genug Leute unter uns, die mit den Schicksalen des kleinen Staates vertraut sind und von den oft markanten Gestalten seiner Dynastie eine ganz bestimmte Vorstellung haben. Überdies will es das Mißgeschick, daß gerade Kleists Prinz Friedrich der tatkräftigste und populärste des Geschlechts gewesen ist und daß man bei einem Spaziergang durch Homburg den Spuren seiner Tüchtigkeit, ja fast fridericianischen Größe auf Schritt und Tritt begegnet. Er hat die Neustadt begründet, er hat mit den vertriebenen Hugenotten die Kolonie Friedrichsdorf angelegt, er hat die piemontesischen Waldenser in das wüste Dorf Dornholzhausen gezogen, und wer jetzt noch nicht wüßte, was dieser durch und durch realpolitisch denkende und wirkende Fürst für ein Mensch gewesen, kann seine energische Miene und seine kriegerische Erscheinung aus den beiden Monumenten kennen lernen, die den Hof des von ihm erbauten Homburger Schlosses zieren. Uns steht er in seinen Werken und in den Vorstellungen, die sich an sie knüpfen, körperlich so nahe, daß der Gegensatz zwischen diesem tüchtigen Soldaten, diesem weisen Regenten, diesem entschlossenen Praktiker, kurz, zwischen dem wirklichen Friedrich und dem weichlichen, romantischen Nachtwandler in Kleists Dichtung leicht wie ein Schatten in die Aufführung des merkwürdigen

Dramas fällt. Erst wenn wir zu vergessen uns bemühen, daß dieser Prinz, der oft in Frankfurt geweilt und hier als schwedischer Oberst einmal auf dem Roßmarkt sein Werbezelt aufgeschlagen hat, als Nachbar gewissermaßen unser Mitbürger gewesen ist, erst dann können wir uns ohne innere Hemmung in die rätselvollen Widersprüche des Kleistschen Dramas versenken.

Uns war das Drama über seinen literarischen Wert hinaus stets als persönliches Bekenntnis von Bedeutung. Kleist, — so glauben wir, — hat es in der Absicht geschrieben, sich über sich selbst klar zu werden und ein seelisches Problem, das ihn bitter quälte, literarisch zu bewältigen. Was auch neuere Biographen dagegen sagen mögen, — den Gedanken, freiwillig aus der Welt zu scheiden, hatte er lange mit sich herumgetragen. Allein der Wille zum Leben war in ihm zu stark: es wäre gar schön, tot zu sein, wenn man nicht vorher erst sterben müßte. Angesichts des offenen Grabes fühlte er, ein echter Mensch, eine unsägliche Furcht vor der Vernichtung. War das nicht Feigheit, und wie kam es, daß er, der ehemalige Offizier, der im Rheinfeldzug dem Tode „ohne zu zagen" ins Auge geblickt hatte, jetzt nur mit Grauen an das Ende dachte?

Diese grübelnde Frage spann sich in die Fabel seiner Dichtung aus; er steigerte die Voraussetzungen, indem er den simplen Leutnant zu einem berühmten Feldherrn machte und diesen, der doch noch mehr Mut haben, noch mehr scheue Rücksichten nehmen mußte als jener, vor das gähnende Grab stellte. Und siehe da: dem Prinzen wurde es nicht anders ums Herz als dem Dichter. Selbstachtung, Ehre, Ruhm und selbst die Liebe schlotterten, als die Erde sich öffnete. Vielleicht hätte Kleist nie den Mut gefunden, sich zu töten, wenn nicht ein fremder Wille seinen Wunsch zum Entschluß verdichtet hätte. Dem österreichischen Kron-

prinzen ist es später ähnlich ergangen. Erst als eine andere Hand die seine erfaßte und ihn sanft zur Tat hinzog, überwand er die Kinderangst vor dem Alleinsein in der großen Finsternis, in der alle Schmerzen schlafen gehen.

2. Oktober.

Alle Kunst beruht auf der Wirkung des Persönlichen. Kein Schaffen vermag sich dauernd zu behaupten, wenn man in ihm nicht den Menschen spürt, der es mit seiner Seele und seinem Leben, also mit seinem Eigensten durchdrungen hat. Dieses Gesetz, für jedes höhere Wirken ohne weiteres beweisbar, könnte für die reproduzierende Art der Schauspielkunst auf den ersten Blick wie ein Widerspruch berühren. Denn man pflegt anzunehmen, daß der Schauspieler, um Besonderes zu leisten, die Fähigkeit besitzen müsse, so völlig in einer Rolle aufzugehen, daß er durch keinen Zug seiner Darstellung an sich selber erinnere. Eine solche Wandlungsfähigkeit jedoch geht über jedes Vermögen, und der Glaube daran konnte nur entstehen, indem sich der empfängliche Sinn des Theaterpublikums durch Äußerlichkeiten, durch die Maske des Schauspielers, durch Veränderungen in seiner Haltung, manchmal auch in seiner Sprechweise, von der Hauptsache, vom geistigen Gehalt seiner Arbeit, ablenken ließ. Auch in solcher Schauspielkunst, die Spuren zurückläßt, ist die Kraft, die schafft und gestaltet, eine zentrale, die sich weder verwischt noch verliert, weil sie mit einer fest umrissenen Persönlichkeit untrennbar verbunden ist. Ja, je weniger der Schauspieler Schauspieler und je mehr er Persönlichkeit ist, umso stärker wird er sich bei aller Verschiedenheit seiner Aufgaben auch als Schauspieler von der Schar seiner Genossen abheben.

Man gerät auf dieses Paradoxon, wenn man sich heut in unserm Theater, das die Jubelfeier der Frau Emilie Freund beging, über die Wirkung, die von dieser Künstlerin ausgeht, klarzuwerden suchte. Summiert man, was ihrer Art, wie selbstverständlich, zugehört, weil es gar nicht den Eindruck der Kunst hervorbringt: die Natürlichkeit ihres Spiels, die Klarheit ihrer Rede, die Einfachheit ihrer Auffassung, so bleibt immer noch ein Rest, der sich nur aus der Wirkung des Persönlichen heraus deuten läßt. Immer, wenn sie auf die Bühne tritt, fühlt man dieser Künstlerin den guten und wackern Menschen an, empfindet man die Wärme, die in ihr pulsiert, und die gesunde Schlichtheit ihres ganzen Wesens. Ihrer Natur liegen die „Herzoginnen" nicht; wo es sich aber um die bürgerlichen und proletarischen Frauencharaktere handelt, sei es im heitern, sei es im ernsten Drama, haben ihre Gestalten Form und Farbe.

Der Ruf der Frau Freund ist über die Stadt, in der sie seit einem Vierteljahrhundert tätig ist, nicht weit hinausgedrungen. Das liegt aber nicht an ihr, sondern an der peripherischen Lage unseres Theaters. Bei den meisten Lebenserfolgen kommt es weniger auf die Qualitäten eines Menschen an, als auf den Platz, auf den der dumme Zufall ihn hinstellt. Und so muß auch unsere Jubilarin heut mit den Ehren vorliebnehmen, die das Frankfurter Theaterpublikum ihre Mitbürger und Mitbürgerinnen, ihr darbieten. Sie wird zufrieden damit sein, weil der Verlauf des Abends ihr gezeigt haben wird, wie lieb man sie hat, und weil ihr diese Form des Dankes wertvoller sein dürfte, als jeder papierne Ruhm.

Man gab in neuer Einstudierung „Dorf und Stadt", und Frau Freund spielte, wie sich's gebührt, das Bärbel, eine Rolle, die ihr seit langem gehört und worin sie durch die Treuherzigkeit ihres Tons fast jeden Satz zu einer Sentenz macht. Be-

greiflicherweise wurde diese Nebenfigur des Vorgangs zur Hauptperson des Abends, und vom ersten Empfang an, der von Bärbel selbst durch eine auf den Fortgang der Handlung verweisende, bescheidene Handbewegung abgekürzt wurde, bis zum Ende des Stücks umklang sie bei jedem Aktschluß und oft und oft der grüßende Beifall des Publikums, das den Saal bis auf den letzten Platz gefüllt hatte. Es war ein Abend, der in seiner Herzlichkeit an manche ähnliche Festlichkeit erinnerte, und nur in einem Punkte schien er uns anders zu sein als früher. Wie das neue Haus mit seiner helleren Pracht die Zuschauer bedeutet, auf mehr Haltung bedacht zu sein, nahm es auch der Feier einiges von jener schönen Familiarität, die dem alten Hause so wohl anstand. Die Jubilarin ihrerseits erfreute durch die Art, wie sie den Dank des Publikums entgegennahm. Ganz so, wie sie sonst ist, ohne die bei solchen Anlässen übliche Rührung, ohne Zögerung und ohne Ziererei, trat sie heraus, so oft man sie wollte, empfing den Applaus wie einen Lohn, den sie verdient hat, und zeigte sich im besten Sinne bewußt und froh. Und auch als am Ausgang des Abends die herkömmliche mündliche Danksagung von ihr gefordert wurde, gab sie ihrer Herzensfreude mit resoluten Worten Ausdruck.

14. Oktober.

Zuerst waren die Maler auf den Gedanken gekommen, die biblische Legende in die modernste Wirklichkeit hineinzupinseln. Sie führten die Heiligen in die Bauernstuben, in die Fischerhütten, in die Fabriksäle und in die Ball-Lokale. Dann guckten ihnen die Schriftsteller den Einfall ab und schilderten, wie insbesondere Christus, zur Erde zurückkehrend, von neuem gekreuzigt werden soll, weil die Pharisäer von

heute seine Lehren zwar im Munde führen, aber nicht befolgen. Endlich kamen die Dramatiker und appretierten die Idee für das Theater. Der Lehrer in „Hannele", der Pilger Luka im „Nachtasyl" tragen Züge Christi zur Schau, und jetzt ist auch der Schutzpatron von Padua, der von Wilhelm Busch Verherrlichte, in Maurice Maeterlincks zweiaktigem Drama „Das Wunder des heiligen Antonius" auf die Bühne gebracht worden.

Der Heilige erscheint in einem Bürgerhause, um dessen verstorbene Herrin zum Leben zu erwecken, und indem er bei diesem Vorhaben mit der Welt von heute in Berührung kommt, macht er die wunderlichsten Erfahrungen, die darin gipfeln, daß er schließlich von der Polizei als ein gemeingefährlicher Narr verhaftet und fortgeführt wird. Der Mißerfolg des Dramas war in Brüssel ein so durchschlagender, daß man, ohne das Stück zu kennen, bloß von der Einsicht in die Bedeutung Maeterlincks beeinflußt, leicht auf den Verdacht geraten konnte, ob nicht doch vielleicht wieder einmal das Publikum durchgefallen sei. Die äußere Wirkung, die das Drama heut in Frankfurt ausübte, ist nicht dazu angetan, den Verdacht zu entkräften. Zwar zischte ein Teil der Zuschauer sehr überzeugt und energisch, aber ebenso überzeugt und energisch klatschten die andern Beifall, und so wie es hier zuging, wird es höchstwahrscheinlich überall in Deutschland zugehen: die Dichtung wird auf allen Bühnen erscheinen, und immer wird sie die einen ärgern, die andern befremden, die Dritten erbauen, und von den wenigsten wird sie verstanden werden.

Als ob der Poet, der im Paradies der Träume und Gedanken lebt und dem auch das Transszendentale faßbar wird, weil seine Phantasie keine Hemmung kennt, — als ob er einmal den weiten Abstand messen wollte, der seine Welt von der Wirklichkeit trennt, so stellt er in dieser Dichtung das Metaphysische prüfend

gegen den Rationalismus der Zeit. Das Übersinnliche flammt mitten unter uns auf, und ein Wunderbares ereignet sich. Wie wirkt es auf uns, wie verhalten wir uns dazu? Das gebildete Bürgertum, das den Kopf voll hat mit seinen Geschäften und niemals von Zweifeln geplagt wird, lehnt es ohne weiteres ab; die Wissenschaft, der alles offenbar ist, erklärt es auf natürliche Weise; die Kirche, die ein wenig die Pflicht hat, an Wunder zu glauben, weiß nicht recht, wie sie sich benehmen soll, und entschließt sich endlich, ihre eigenen Dogmen zu verleugnen: was einstmals ein Wunder und möglich war, kann heute nur ein Unfug sein. So steht das Übersinnliche in der Gegenwart da: verlacht, geschmäht und verfolgt. Und nur eine Stätte existiert, wo es noch ein Heim hat, wo es etwas gilt, wo es geliebt wird, wo man mit ihm haust und lebt: das ist das Herz des Volkes, das, ohne zu fragen und ohne begreifen zu wollen, in seiner köstlichen Einfalt das Unmögliche natürlich findet und über kein Wunder sich wundert.

Die alte Haushälterin des Stückes verkehrt mit dem Heiligen wie mit ihresgleichen, und während ihre Herrschaft das Übersinnliche zur Tür hinausweist, bietet sie ihm, weil es so hilflos ist, treuherzig ihre Holzpantoffeln und ihren Regenschirm an. O, über die Güte, die aller Wunder größtes ist, der aufleuchtende Heiligenschein der Menschheit!

Ein echter Dichter ist selten ein lauter Lacher; er blickt zu tief ins Weltleid hinein und fühlt sich allem Menschlichen zu nahe, um nicht auch seinen Spott zögernd zu dämpfen. So wählt die Satire des Dramas nirgends starke Farben; sie unterstreicht nichts, weist auf nichts mit dem Finger hin, drängt sich niemandem auf, sondern läßt sich suchen und finden. Die groben Sinne gehen leer dabei aus, die feinen werden ohne Mühe und dankbar Maurice Maeterlinck darin erkennen.

Das Stück, so kurz es ist, hat Längen. Im ersten Akt wird der Heilige zu lange mit den Reinigungsarbeiten des Haushalts befaßt, und im zweiten könnten die Erben die Kundgebung ihrer Erkenntlichkeit knapper halten.

In Ludwig Thoma's Komödie „Die Medaille" tritt die Satire deutlich, robust, absichtlich auf. Hier gibt es nichts zu ergründen und nichts zu deuten. Man weiß sofort, was sie will, worauf sie abzielt und wohin sie trifft. Es ist eine vorzügliche Anekdote, die nur ihrerseits wieder sich nicht genug zu tun weiß und zu langsam dem Ende zugeht. Man hat dem Bezirksamtsdiener Peter Reusigl zum Lohn für seine fünfzigjährige Dienstleistung eine Medaille verliehen, und sein Vorgesetzter, der Herr Königliche Bezirksamtmann, will diesen Anlaß benützen, um wieder seinem Vorgesetzten das gute Einvernehmen, in dem er mit den Leuten des Amtsbezirks lebt, vor Augen zu führen. Dem Jubilar zu Ehren, veranstaltet er in seinem Hause ein Festessen und lädt dazu die einflußreichsten Bauern. Der Verlauf, den das Mahl nimmt, die Art, wie die rustikale Zwanglosigkeit mit der verfeinerten Kultur zusammenstößt, daß schließlich die Funken stieben und die Stuhlbeine in Bewegung geraten, die derbe Natur des bayerischen Bauern und die heuchlerische Volksfreundlichkeit des streberischen Beamtentums — alles ist mit so scharfem Auge angeschaut und mit so drastischer Laune dargestellt, daß sich das Publikum vor Vergnügen schüttelte.

23. Oktober.

Der Sinn für den Erwerb ist eine Eigenschaft, die man auf die Welt mitbringt wie das Talent zum Malen oder fürs Klavierspiel. Es gibt Leute, feine, liebe, gescheite Leute, die keine blasse Ahnung davon haben, wie man es anstellen muß, um zu Besitz zu gelangen, und dann wieder gibt es wahre Virtuosen des Erwerbs, Menschen, die kaum schreiben und lesen können, Rüpel und Kretins, in deren Gehirn sich alle Eindrücke des Weltganzen einzig und allein zu geschäftlichen Möglichkeiten umbilden. Das Rauschen eines Wasserfalls bringt sie auf die Gründung einer Elektrizitätsgesellschaft; die Kunde von einem furchtbaren Grubenunglück veranlaßt sie zu einer Spekulation in Kohlenwerten, und der Glanz eines Regenbogens regt sie zu einem neuen Hosenmuster an. Was sie sinnen und denken, setzt sich unfehlbar in Erwerb um, und indem sie den, der ihre Pläne behindert, wenn es nötig ist, zertreten, folgen sie einfach ihrer Natur, wie ein Wolf das Lamm zerreißt, das ihm in den Weg gerät. Ein solches Raubtier der Erwerbsgier ist Herr Lechat, der Held, Mittelpunkt und einzige Charakter des Schauspiels „Geschäft ist Geschäft“ von Octave Mirbeau, das heut bei uns zum ersten Mal herauskam. Dieser Herr Lechat ist ein Mann, der weiß, was er in der Welt gilt. Geld ist geronnene Macht, und er, wenn er auch mit dem Ärmel am Zuchthaus vorbeistreifte, hat es zu fünfzig Millionen gebracht. Da kann er freilich alles kaufen, was gut und teuer ist: Hochachtung, Bewunderung, Ehre, öffentliche Meinung, Wählerstimmen und Abgeordnetenmandate.

Die Figur dieses Mannes ist an und für sich nicht neu auf dem Theater. Balzac hat in Mercadet den Typus des Emporkömmlings geschaffen, der den Kampf mit der Gesellschaft aufnimmt; Augier, Du-

mas und andere haben gezeigt, wie der Emporkömmling schließlich die Gesellschaft besiegt, und es war im theatralischen Sinne immer etwas Versöhnliches dabei, weil diese Dichter die guten und die schlechten Eigenschaften ihrer Parvenus mischten und aus dem Mißverhältnis zwischen Ambition und Persönlichkeit heitere Effekte gewannen: man mußte die Leute nicht hassen, man konnte über sie lachen. Das Besondere an Herrn Lechat ist das Animalische der in ihm wirkenden Zerstörungskraft, das durch keinen menschlichen Zug mehr gemildert wird, und das Besondere an dem Stücke ist die Art, wie es zur ausschließlichen Betrachtung und Beleuchtung dieser einen Gestalt aufgebaut worden ist. Daraus ergeben sich für das Drama selbst zwei arge Nachteile. Da zunächst die Figur des Herrn Lechat darin nicht nur den breitesten Platz einnimmt, sondern auch alles, was die anderen Personen tun und sagen, nur darauf berechnet ist, den Charakter des Helden zu verdeutlichen, ist das Stück so voll von Widerwärtigem, daß man verstimmt wird und in diesem Zustand verbleibt, weil das bloß Häßliche ohne Größe und ohne Humor im Theater auf die Dauer nicht erträglich ist. Denn ebenso gefährlich es ist, die Langweile auf der Bühne naturgetreu zu zeichnen, weil bald alles im Zuschauerraum mitgähnen wird, ebensowenig geht es an, das Unangenehme, so wahr es sei, bloß durch sich selbst wirken zu lassen. Sodann aber nimmt diese minutiöse Charakterzeichnung so viel Zeit in Anspruch, daß der Vorgang bis in die Mitte des Stücks nicht von der Stelle rückt: und jetzt ist es auch schon zu spät geworden, anders als durch die gröbsten Effekte den Zuhörer aus seiner Lethargie wachzurütteln.

9. November.

Beim heutigen ersten Auftreten der Maeterlinck-Truppe spielte sich ein interessantes kleines Schauspiel im Schauspiel vor dem Vorhang ab: man hatte das Vergnügen, den belgischen Dichter kennen zu lernen. Er saß in einer Parterreloge und folgte der Aufführung wie einer, dem das Drama völlig neu und die Darstellung fremd ist. Herr Maeterlinck, der das einundvierzigste Lebensjahr überschritten hat, sieht aus, wie ein Mann in der Mitte der Dreißig. Er ist mittelgroß und mittelschlank. Das dunkle, leicht melierte Haar ist an der linken Seite gescheitelt, an der rechten nach vorn in die nicht hohe, aber feine und nervöse Stirn gestrichen. Das Gesicht ist rundlich; die Nase gut geschnitten; den Mund beschattet ein kleiner dünner Schnurrbart. Das Anziehendste an dem sympathischen Antlitz sind die Augen, dunkle Dichteraugen, gewohnt, in sich hineinzublicken, dann wieder in weite, unermeßbare Fernen zu schauen, oder emsig über die Folien alter Drucke dahinzugleiten oder die Rätsel und Wunderlichkeiten des Daseins zu betrachten. Lacht Herr Maeterlinck, — und er lacht gern, wie alle innerlichen Menschen, die Grazie haben, — so ziehen sich zwei feine Linien zum Mund hinab, und er ist in solchen Momenten ganz bon enfant. Im Benehmen ist er weltmännisch-verbindlich, im Sprechen lebhaft; hört er zu, so spielen seine Zähne viel mit der Oberlippe. Im ganzen macht er den Eindruck eines Mannes, der nicht auffallen würde, wenn man ihm auf der Straße begegnete; säße man ihm aber gegenüber und sähe man in seine Augen, so würde man, auch ohne daß man wüßte, wer er ist, merken, daß er die Tiefen der Seele und die Losung des Lebens kennt: Sunt lacrimae rerum.

Zu seiner heut aufgeführten Dichtung „Joyzelle“ (einem Rückfall in die mystisch-allegorische

Zeit seines Schaffens) hat sich Maeterlinck von Shakespeares „Sturm“ inspirieren lassen. Sie ist das Produkt einer Art geistiger Bestäubung, die sich von diesem Werk zu jenem vollzogen hat, wie etwa eine Hummel den Pollen von einer Orchidee zur andern trägt. Das Stück spielt auf der Wunderinsel Prosperos. Aus diesem ist der Zauberer Merlin geworden, aus der Tochter Miranda ein Sohn Lancéor, aus Ariel ein weiblicher Genius Arielle, der kein „aus seinem Reiche berufener Geist“ ist, sondern ein Teil von Merlin selbst: sein Wille, sein Intellekt und sein Gewissen. Dieser Versuch, das Romantisch-Übernatürliche psychologisch zu vertiefen, bleibt ebenso fragwürdig wie die ganze Voraussetzung der Dichtung: das Zuständliche in Merlins Zauberwelt, das Schicksal des Alten, der Untergrund seiner Absichten, die Gebundenheit seiner Macht. Hier verliert sich der Poet in Dunkelheiten, denen im Theater nachzugehen niemand Neigung und Zeit hat. Aber von diesem verschwommenen Hintergrunde hebt sich scharf eine Handlung ab, die an sich nicht bedeutend, doch sinnreich und voller Anmut ist. Das Stück könnte „Die Liebesprobe“ heißen, oder noch besser: „Die Liebesmarter“, weil es sich ausschließlich um die Frage dreht: wie wird die holde Joyzelle, die, gleichzeitig mit Lancéor auf die Zauberinsel verschlagen, durch die Unerschütterlichkeit ihrer Liebe zu diesem Jüngling geheimnisvoll feindliche Gewalten besiegen soll, — wie wird sie den furchtbaren Versuchungen widerstehen, denen Merlin ihr Herz preisgibt?

Joyzelle und Lancéor begegnen sich und lieben einander auf den ersten Blick. Von allem Anfang an zeigt sich jedoch die Verschiedenheit ihrer Natur und ihrer Art, zu lieben. Während Lancéor, der nicht weiß, daß er der Sohn Merlins ist, erzählt, daß der Mann, den er für seinen Vater hält, ihm auf dem Sterbebette eine Braut ausgewählt habe, und hinzufügt, man

dürfe sich den Wünschen der Toten nicht entziehen, lehnt Joyzelle jede solche Verpflichtung ab: „Non, les morts sont affreux, s'il veulent que nous aimions ceux que nous n'aimons pas!" Und als jetzt Merlin erscheint, die jungen Leute vor einander warnt und sie bedeutet, ihr Leben hänge davon ab, daß sie sich fliehen, ist Lancéor aus Sorge um die Geliebte sogleich bereit, Joyzelle zu verlassen. Diese aber hat auf Merlins Frage, ob sie ebenso handeln wolle, nichts zu erwidern, als ein stolzes Nein!

Im zweiten Akt, nach einer kurzen Liebesszene (das Unkraut in Joyzelles Garten verwandelt sich im Augenblick, da Lancéor von seiner Liebe spricht, in verräterisch-herrliche Blumen), wird der Jüngling von einer „bête affreuse" verwundet. Die Verletzung ist nach Merlins Versicherung tödlich, hält aber Lancéor nicht ab, im nächsten Augenblick der Verführung, die sich ihm in Gestalt der Arielle naht, zu unterliegen und Joyzelle untreu zu werden. Die Arme ist Zeugin dieser Abscheulichkeit; und dennoch, in ihrer unendlichen Zärtlichkeit, will sie Lancéor verzeihen; dieser aber überhäuft sie noch mit Beleidigungen und stößt sie brutal von sich; sie entfernt sich weinend und schluchzt nur immer: „Je t'aime! . . . Je t'aime!" Die Versuchungen verschärfen sich, — Joyzelle, „fidèle dans le someil et constante dans le songe", bleibt standhaft. Zuletzt muß sie, um das Leben des Geliebten zu retten, Merlin versprechen, sich ihm hinzugeben. Mit einem Dolch bewaffnet, erscheint sie bei diesem nächtlichen Stelldichein und schickt sich eben an, den schlummernden Zauberer zu töten: aber damit hat ihre Liebe endlich die letzte Probe überstanden. Merlin verkündet, daß jetzt die geheimnisvoll-feindlichen Mächte versöhnt seien; er entdeckt sich seinem Sohn und vereinigt per tot discrimina rerum die beiden Liebenden.

Aus dieser flüchtigen Inhaltsangabe dürfte man

bereits ersehen haben, worauf es Maeterlinck in seiner Dichtung angekommen ist. Er setzt die Liebe des Weibes neben die des Mannes und wägt sie gegeneinander ab. Und was stellt sich dabei heraus? Nichts, was nicht jeder, der die menschliche Natur kennt, schon längst erfahren hätte. Der Mann, der beste und edelste Mann, mag noch so leidenschaftlich lieben: „L'homme tombe toujours quand son instinct le mène." Das liebende Weib dagegen ist die aufrechte Beständigkeit, die felsenfeste Gefühlsstärke, die rastlose Selbstverleugnung, die völlige Hingebung, die unwandelbare herrliche Treue. In der Liebe und in den meisten andern Punkten ist das schwache Geschlecht in der Regel stärker als das starke. Eine Joyzelle braucht nicht immer beglückt zu sein, wenn ihr ein Lancéor begegnet; ein Lancéor dagegen wird sich immer segnen dürfen, wenn eine Joyzelle ihm geschenkt wird. Dieses Hohelied der Frauenliebe ist mit köstlichen Liebesworten gefüllt, wie nur ein echter Poet sie findet. Es ist kein Drama mit lebhaften Theaterwirkungen, aber man bleibt im Bann der hochgestimmten Dichtung, weil die Empfindungen, die sie zeigt, so innig und die Gedanken, die sie äußert, so tief sind. Der Höhepunkt des Vorgangs, der Moment, da Joyzelle, anscheinend um die letzte Bedingung zu erfüllen, sich dem Lager des schlafenden Merlin nähert: „enveloppée d'un long manteau", erinnert ein wenig an das Opfer Monna Vannas.

16. November.

Die jetzt fünfundzwanzig Jahre währende Zugehörigkeit des Herrn Karl Hermann zum Ensemble unseres Schauspiels ist heut von den Frankfurter Theaterfreunden warm gefeiert worden. Ein Charakterdarsteller strenger Observanz kommt dem größeren

Publikum nicht leicht so nahe wie die Vertreter der übrigen Schauspielfächer. Unwillkürlich geschieht es, daß der Zuschauer die Illusion, in die ihn die Bühne versetzt, mit hinaus auf die Straße nimmt und daß er den Künstler und dessen Rollen identifiziert. Da sind begreiflicherweise die andern im Vorteil: der jugendliche Liebhaber, der immer nur seinem Herzen folgt, der feurige Held, der es mit einer Welt von Feinden aufnimmt, die Naive, die stets hoch, die Sentimentale, die immer tief gestimmt ist, der liebenswürdige Bonvivant, die gute Mutter, der noble Vater, und wie sich nach der alten Abzirkelung des Rollengebiets die verschiedenen Kunstweisen sonst immer benennen mögen. Diese Schauspieler alle, wenn sie Talent und Erscheinung besitzen, brauchen nicht überflüssige Mühe aufzubieten, um in einer theaterfreundlichen Stadt „Lieblinge" zu werden. Der Charakterdarsteller dagegen, der vorzugsweise in der untersten Bulge der dramatischen Dichtung, bei den Bösewichtern haust, der die Tugend gewohnheitsmäßig zu Fall bringt und sich jeder Niedertracht pflichtschudigst fähig zeigt, — er, der Herr Sekretarius Wurm oder die Canaille Franz oder gar der Teufel in Person, wird vom Publikum häufig mit respektvoller Abneigung betrachtet. Im Grunde ist dies sehr ehrenvoll für diese Künstler; aber die schmeichelhafteste Anerkennung ihrer Leistungen wird ihnen doch nur noch in gewissen kleinen Minenstädten Amerikas zuteil, wo sie, wie die Sage geht, manchmal Gefahr laufen, wegen ihrer Schlechtigkeit gelyncht zu werden.

Glücklicherweise fallen dem Charakterdarsteller auch „dankbare" Rollen zu, und der heutige Abend hat überdies bewiesen, daß es zwischen ihm und seinem Publikum auch herzliche Beziehungen geben kann. Man hatte für die Vorstellung das Lustspiel „Freund Fritz" neu einstudiert, und der Jubilar spielte darin eine seiner besten und heiter-wirksamsten

Partien: den Rabbi Sichel. Da hatten denn die Zuhörer hinlänglich Gelegenheit, Herrn Hermann zu zeigen, wie sehr sie ihn anerkennen und schätzen. Das Publikum, das den festlich beleuchteten Saal in allen Teilen füllte, begrüßte den Künstler bei seinem ersten Erscheinen mit langanhaltendem Beifall, beklatschte ihn nach allen größeren Reden und rief ihn nach jedem Akt ein halbdutzendmal.

Nach Beendigung der Komödie blieb man sitzen und klatschte so viel und so lange, bis Rabbi Sichel sich entschloß, persönlich für die ihm zuteil gewordenen Ehren zu danken. Herr Hermann blieb seinem Fach als Charakter-Darsteller auch darin treu, daß er in seiner Rede Charakter zeigte. Er sprach von den Mühen und Schwierigkeiten seines Berufs, von den Kämpfen und Nöten, die damit verknüpft sind und die sich im Laufe eines Vierteljahrhunderts zu einer unermeßbaren Fülle von Arbeit und Nervenverbrauch summieren. Und frei von sentimentaler Weichheit hielt er es für sein gutes Recht, an diesem Abend, da er zum ersten Mal nicht durch den Mund eines Dichters, sondern persönlich zum Publikum sprechen konnte, auch einen leisen Ton der Bitterkeit mit anklingen zu lassen. Ohne daß er es direkt äußerte, fühlte man seinen Worten die Klage an, daß das Stück Leben, das sich heut für ihn abgrenzte, nicht alle Blütenträume zur Reife brachte. Zum Schluß seiner längeren Ansprache pries Herr Hermann sich glücklich, daß das Schicksal ihm eine Gattin beschert habe, die, seine künstlerischen Interessen unermüdlich fördernd, jederzeit seine festeste Stütze und seine treueste Freundin gewesen sei. Ihr danke er die besten seiner Erfolge, und deshalb wolle er die Ehren und die Blumen, mit denen der heutige Abend ihn so reich beschenkt, seiner Lebensgefährtin zu Füßen legen. Gegen diesen Vorsatz wurde selbstverständlich keinerlei Widerspruch laut, und unter erneutem Bei-

fall hob und senkte sich der Vorhang noch mehrere Male.

5. Dezember.

Der Held der Komödie von P i e r r e W o l f f „D a s g r o ß e G e h e i m n i s" („Le Secret de Polichinelle") ist ein kleiner Knabe. Er gehört zu jenen Kindern, die die Vermessenheit haben, ohne die Genehmigung des Staates, der Geistlichkeit und der Gesellschaft zur Welt zu kommen, als wenn sich dies so ganz von selbst verstände. „Kinder der Liebe" nennt sie der literarische Sprachgebrauch, als ob er darauf ausgegangen wäre, das bittere Unrecht, unter dem diese Unschuldigen leiden, seinerseits ein wenig gutzumachen. Der Ausdruck möchte etwa besagen: Glücklich das Kind der Ehe, das sich rühmen kann, ein Kind der Liebe zu sein!

Der kleine Robert also ist der Sohn der durchaus unverehelichten Blumenmacherin Mademoiselle Marie und des nicht minder ledigen jungen Rechtsanwalts Henri Jouvenel, der seinerseits aus einer sehr guten Bürgerfamilie stammt. (Ja, nach der prachtvollen Wohnungseinrichtung zu schließen, die unsere Regie Henris Eltern zuwies, müssen diese Leute in den „gediegensten" Verhältnissen leben.) Herr und Frau Jouvenel wollen ihren Sohn verheiraten, aber da stellt sich heraus, daß Henri nicht nur eine Geliebte, sondern auch ein Kind hat. Nun glaubt man natürlich, die Eltern würden alles aufbieten, um die jungen Leute, falls sie voneinander nicht lassen wollten, gewaltsam zu trennen. „Was denkt ihr von mir!" erwidert Henri entrüstet der weinenden Mutter, „niemals!" Papa interveniert bei Roberts Mama persönlich und winkt mit der großen Brieftasche. „Was denken Sie von mir!" erwidert entrüstet Ma-

demoiselle Marie, „niemals!“ Vaterfluch, Mutterfluch, Enterbung, Kampf ums Dasein, Elend, Siechtum, Untergang.

Nichts von alledem! In der besten aller Welten, in der Herr Pierre Wolff lebt, genügt es, daß Herr und Frau Jouvenel die Photographie ihres Enkels erblicken, und sofort verwandelt sich die schwere Lebenstragödie in den harmlosesten Polterabendschwank. Sie werden beide von der unbezwinglichen Sehnsucht nach diesem Kinde erfaßt; sie suchen es auf, werden von ihm bezaubert, lernen seine Mutter kennen und schätzen, und der legitimen Vereinigung des jungen Paares stände nicht das kleinste Hindernis im Wege, wenn sich nicht die alten Leute in ihrer dreißig Jahre währenden Ehe beständig vor einander verstellt hätten. Jeder hält nämlich den andern für einen Ausbund von Moral, der eine so unsittliche Verbindung niemals billigen würde, und deshalb ist für beide die herzliche Art, wie sie sich, abgesondert voneinander, schließlich doch ihrem Enkelkinde nähern, ihr „großes Geheimnis“.

Man könnte angesichts dieser rührseligen und verlogenen Komödie traurig werden, wenn man erwägen wollte, was aus Frankreich und seinem Theater geworden ist. Die großen Talente, die großen Herzen und die feinen Geister sind verschwunden; die so lange und so sorgfältig gehütete Tradition ist verloren gegangen, und die Gaukler, die Nichtskönner und Spekulanten beherrschen die Bühne. Der jüngere Dumas, der nicht bloß ein Sittenschilderer, sondern auch ein Sittenbesserer gewesen ist, hatte zuerst die Frage des illegitimen Kindes im Theater diskutiert. Er konnte, als er 1857 den „Fils naturel“ schrieb, aus seinen eigenen Erfahrungen im Collège Goubaux schöpfen. (Das Kaustische in seiner Beweisführung beruht darin, daß die feudale Familie, die dem Helden, weil er ein „natürlicher Sohn“ ist, die Hand der

Geliebten verweigert, sich selber stolz auf ihre Abkunft von König Heinrich IV. beruft, der einstmals die Gnade hatte, einen Seitensprung zu einer ihrer Urgroßmütter zu unternehmen. Moral: was für die Krapüle eine Schande ist, ist für die Edelsten der Nation eine Ehre.)

Welcher Ernst damals herrschte! Welche Beredsamkeit, die das Gewissen der Zeit zu erwecken trachtete! Welche Kunst aufgeboten wurde, um für die heiß erkannten Wahrheiten die beste und wirksamste Form des Ausdrucks zu finden! Und heut, nach fast einem halben Jahrhundert, kommt Herr Pierre Wolff wohlgemut, ohne von Erinnerungen geplagt zu werden, einher, nimmt eines der schwierigsten Lebensprobleme in die Hand, betrachtet es einen Augenblick lang mit heiterer Unbefangenheit und löst es spielend. Eins, zwei, drei, — alles Geschwindigkeit, keine Hexerei! Hätte er nur wenigstens die Kraft gehabt, ein halbwegs gutes Theaterstück aus seiner Banalität zu machen. Allein, wenn man von den zwei oder drei Plauderszenen des ersten Aktes absieht, in denen manchmal eine witzige Wendung aufspringt, ist alles so kleinlich und läppisch und die Fortführung der Handlung dabei so ganz dilettantisch, daß man sich fragen muß, mit welchem Rechte dieses lächerliche Stück jetzt über alle Bühnen wandert.

17. Dezember.

Beschaut man sich die Dramen Ibsens auf ihre innere Struktur hin, so möchte man keinem so deutlich wie der „Frau vom Meer" anmerken, daß der Dichter aus der lateinischen Küche in die Literatur gelangt ist. Man sieht den großen Apotheker förmlich vor sich, wie er dieses Theaterstück bereitete, wie er, den Mörser in der Hand, die verschiedenartig-

sten Substanzen mit der Pistille emsig in- und durcheinanderrieb.

Er hört den „Fliegenden Holländer" im Münchener Hoftheater, und die Romantik des alten Sagenstoffes bohrt sich tief in seine Seele. Er war so lange der Heimat fern, durch weite Länderstrecken von ihr geschieden, von fremden Sitten beengt, von schweren Gedanken umsponnen, — und nun mit einem Male, als hätte ein Zuruf das schlummernde Heimweh geweckt, fühlt er wieder, wie es winkt und lockt und brütet und schreckt, das Herrliche, das Furchtbare, das Geheimnisvolle, das nirgends seinesgleichen hat und unermeßlich ist wie die Ewigkeit: das Meer. In diesem Skandinavien, dem Reiche der unbegrenzten Einsamkeiten, stehen die Menschen der Natur Aug in Auge, Brust an Brust gegenüber. Das Meer trennt sie von einander und führt sie zusammen; es singt sie in den Schlaf mit seinen Stürmen und beglückt sie mit seinem Lächeln; es ernährt sie, erhebt sie, zerbricht sie, tötet und verschlingt sie. Diese mystische Verbundenheit von Mensch und Meer, diese traumhafte Welt mit ihren Stimmungen und Zaubern, dieses starke Naturgefühl mit seinen Grübeleien mußte zuerst in den Apotheker-Tiegel hinein. Da war eine Frau, Ellida Wangel, die kam zu dem Menschenvolk nicht bloß aus einer Gegend, die einsam ist wie die andern, sie kam aus einem wahren Inferno der Einsamkeit, aus ultima Thule, aus dem Leuchtturm von Skjoldvik, der so innig mit dem Meere verwachsen ist, daß ihm dieses all seine Rätsel zuraunt. Und die weißen Frühlingsnächte, das endlose Winterdunkel, die zögernden Dämmerungen mit ihrer tiefen Schwermut, und rings das schweigende oder jauchzende oder rasende Meer, — das war für eine junge Menschenseele so recht der Ort, in die Metaphysik des Grenzenlosen hineinzuwachsen.

In Ellida Wangel verkörpert sich die Sehnsucht

des Menschen nach dem Mysterium, — welche Gestalt konnte nun dieses Mysterium selber annehmen, um, allen Blicken sichtbar, auf der Bühne von heut zu erscheinen und doch vor der Skepsis der Zeit zu bestehen? In jenen Tagen waren seltsame Phänomene des Seelenlebens, anfangs mehr von den Laien als von den Gelehrten beachtet, den staunenden Zeitgenossen offenbar geworden. Man vermochte Menschen durch unmerkliche äußere Eindrücke, durch ein bloßes Anblicken ohne weiteres in Schlaf zu versenken, ihren Willen zu lähmen und zu leiten, ja es schien, daß sogar ein solcher Effekt auf abwesende Personen, also eine Wirkung in die Ferne, möglich sei. Nun hatte der Dichter ein neues, ganz neues Element, das er der romantischen Substanz in seinem Mörser beimischen konnte. Das männliche Wesen, das in Ellidas Augen die Legende des Meeres personifizieren sollte, brauchte kein Gespenst zu sein, das auf einem Geisterschiffe durch die Ozeane segelte. Die Fortschritte der Beobachtung, wenn sie auch noch nicht Erkenntnis geworden waren, erlaubten diesem Mann, als Matrose auf einem ganz modernen Dampfer die norwegischen Fjorde zu befahren, und während er für die Melusine vom Leuchtturm das dämonische Schicksal zu sein schien, — dämonisch und dabei doch auf Grund der Erfahrungswissenschaft hinlänglich beglaubigt, — war er für alle andern die pure Wirklichkeit, so nüchtern sie nur immer sein konnte.

In dem Tiegel liegen jetzt Mystik, Naturdurchdringung, Romantik, suggestive Kraftübertragung, dazu fügt sich noch die Lebensprosa, wie sie in einer einfach-bürgerlichen Familie zu Hause ist, — wird der Provisor von Grimstad nunmehr mit dem Mischen beginnen? Halt, noch nicht, das Wichtigste fehlt! Nicht umsonst hatte der Dichter damals wie schon vorher das moderne Eheproblem tief durchdacht; nicht umsonst hatte er Gestalten geschaffen, in deren Zügen

die Edelfrauen aller Völker sich selber erkannten; nicht umsonst hatte er mit seinen Ideen, die so leise klangen und so harmlos schienen, den Anstoß zur größten Kulturbewegung unseres Zeitalters gegeben: zur Revision des Pflichten- und Rechte-Verhältnisses der beiden Geschlechter. In einer Frage, die mit allen ihren Zusammenhängen so schwierig und verwickelt war wie diese, konnte er nicht alles, was er vorzubringen hatte, auf einmal sagen. Einiges war ihm übrig geblieben; er brannte danach, es auszusprechen, und nun bot ihm sein neues Werk die erwünschte Gelegenheit, die innerste Bedeutung der Ehe von einer neuen Seite zu zeigen. Die Frau vom Meer liebt den Mann, der sie heimgeführt hat, und trotz dieser Neigung, die von ihrem Gatten herzlich erwidert wird, ist sie ihrem Dämon schutz- und wehrlos preisgegeben. Weshalb? Weil es ihr nicht vergönnt gewesen ist, in ihrer Ehe Wurzel zu fassen. Sie hat sich nicht entwickeln können; die neue Welt, die sich ihr aufgetan, ist ihr fremd geblieben; ihr Dasein hat keinen Inhalt und keinen Zweck und wird von jedem Zwang erdrückt. Diese Frau, die aus der großen Natur kommt, kann nur so sein, wie sie sein muß, und während sie sich frei fühlt, so lange sie sich gebunden weiß, weicht in dem Moment, da ihr Gatte sie frei gibt, alle Versuchung von ihr, und sie findet schließlich ihren rechtmäßigen festen Platz im Leben.

Was will der Dichter damit sagen? Die Ehe sei kein Sklavenverhältnis, der Ehevertrag sei kein Kaufvertrag; die innigste und unlöslichste Gemeinschaft wird dort zu finden sein, wo die beiden Gatten einander in Freiheit angehören, — in Freiheit unter eigener Verantwortung. Diese ideale Forderung, diese köstliche Wahrheit, die das Stück lösen und versöhnen soll, mußte noch mit in den Tiegel hinein, und jetzt endlich prüft der Dichter die Ingredienzien, die er zusammengetragen hat und macht sich an die Ar-

beit und reibt und mischt und mischt und reibt, bis all diese Gedanken, die so weit auseinander liegen, sich anscheinend ganz durchdrungen haben. Aber daß sie bei aller Mühe, die er aufbietet, sich nur berühren und nicht verbinden können, daß eines dem andern Kraft und Farbe nimmt, statt daß sie ihre Vorzüge wechselseitig verstärkten, das hatte Ibsen, als er sein Werk besah, gewiß ebenso deutlich erkannt, wie seine Gemeinde dies fühlt, die es im Theater heut an sich vorüberziehen sieht.

Verschleiert in seinem Sinn ist dieses Drama, unruhig, hier und da auch beunruhigend ist es in seiner Wirkung, aber eine große Spannung geht von ihm aus, weil der Dichter mit der ihm eigenen Kunst und Kraft die vielen Fäden der Handlung ineinanderspinnt und die Teilnahme des Hörers vom ersten Augenblick an sich zieht. Und wie sehr das Stück für die Bühne ersonnen und geschrieben ist, zeigte sich darin, daß diejenigen, die die Dichtung seit langem aus dem Buche zu kennen glaubten, sie heut im Theater kaum mehr wieder erkannten, — so sehr hatte sich das, was beim Lesen blaß und stumpf bleibt, mit Farbe und Leben erfüllt. Man wird demnach der Frankfurter Bühne danken müssen, und nicht bloß, weil sie das Werk hervorgesucht, sondern auch weil sie es in einer ausnehmend guten Aufführung herausgebracht hat. Wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir annehmen, daß die heutige Darstellerin der Ellida, Fräulein Lange, an der Einfügung des Dramas ins laufende Repertoire einigen Anteil hatte; denn wie sie selber wünschen mußte, die empfehlenden Eindrücke, die zu ihrem Engagement geführt, zu erneuern, mochte auch die Theaterleitung die Notwendigkeit erkennen, dieses mit so großen Erwartungen begrüßte neue Mitglied wieder einmal mit einer seiner besonderen Kunstart entsprechenden Aufgabe zu betrauen. Nun hat Fräulein Lange als Frau vom

Meer den Erfolg ihres hiesigen Anfangs heut in der Tat zurückgewonnen. Sie zeichnete das psychophysische Bild der Heldin in einfachen und einleuchtenden Linien, setzte den Wechsel ihrer Stimmungen und Ellidas Schicksal mit ruhiger, sorgfältig abgewogener Dialektik auseinander, blieb auch im Affekt immer beherrscht und vermochte dadurch der so fremdartigen Gestalt den Schein der bürgerlichen Möglichkeit zu sichern. Angelegentlich bestrebt, diesen guten Ibsenstil durchaus festzuhalten, zog sie es vor, auch die visionären Stellen, in denen selbst eine moderne Schauspielerin mehr aus sich herausgehen könnte und dürfte, nicht besonders zu unterstreichen. Wir können uns vorstellen, daß eine andere Darstellerin dem Entsetzen, das Ellida bei der Wiederbegegnung mit dem unheimlichen fremden Manne empfindet, einen stärkeren und ergreifenderen Ausdruck gibt; allein im großen und ganzen war Fräulein Langes Leistung eine so künstlerisch reife und ernste, daß man einen nachhaltigen Eindruck davon mit fortnahm.

1904

20. Januar.

Vor Jahren haben wir einmal versucht, in Lavagna den Spuren des Giovanni Luigi de Fieschi nachzugehen. Es kam nichts heraus dabei (außer einem erquicklichen Bade am Meeresstrand, der hier, eine Seltenheit an der ligurischen Küste, sanft abfällt und sandig ist). Nach der verhängnisvollen Januarnacht des Jahres 1547 hatten die Dorias gründliche Arbeit getan. Die Kastelle der Fieschi wurden zerstört, besonders das von Montobbio, oben auf den Schieferbergen um Lavagna, wo Giovanni Luigi von seiner Mutter erzogen worden war. An die stolze Familie, aus der zwei Päpste und dreißig Kardinäle hervorgegangen, erinnert heut nichts mehr, als allenfalls die ansehnliche Hauptkirche von San Salvatore, die von einem Fieschi, Innocenz IV., begründet worden und in der der fünfzehnjährige Knabe Giovanni Luigi mit der klugen und einflußreichen Eleonore von Massa-Carrara getraut wurde. (Die Witwe Gewordene heiratete später einen florentinischen General. Fiescos Sohn trat in französische Dienste. Das Geschlecht erlosch im achtzehnten Jahrhundert. Der guillotinierte Fieschi Louis Philippes, ein Korse, ist kein Abkömmling des Lavagneser Geschlechts.) Die Palazzi des gewerbfleißigen Ortes gehören den Rivarolla, Pallavicini und Fransoni; von den Fieschi ist nicht mehr die Rede. Aber wie einst glänzt oder stürmt das Meer; wie einst bekränzen Wälder von Ölbäumen die göttliche Landschaft, und am nordwestlichen Himmel steht lockend und drohend zugleich das Wahrzeichen des Golfs von Genua, die blauende Silhouette von Portofino.

Wanderten in der heutigen „Fiesco"-Aufführung die Gedanken und die Augen von Lavagna hinüber nach Genua, so fanden sie dort die prächtigen Bilder jener erloschenen Wirklichkeit. Die Gemächer und Hallen reicher Renaissancepaläste öffneten sich, und der Prunk der farbenfrohen Zeit spiegelte sich sichtbar in den Trachten wieder. Die neue Inszenierung hatte dem Drama eine erlesene Ausstattung zugewendet, Maler und Schneider hatten ihm ihr Bestes gegeben; die Regie des Herrn Intendanten Claar verband alle Einzelleistungen der Darsteller zu glattem Zusammenspiel und ermöglichte die rascheste Aufeinanderfolge der wechselnden Szenen; die Künstler wiederum überboten sich an Anteil für ihre Aufgaben, und wenn man trotz alledem über das Gefühl der Pietät hinaus zu keiner inneren Erwärmung gelangte, so wird man aufrichtig genug sein dürfen, die Schuld daran dem Stücke zuzumessen. Und bei aller, selbst der innigsten Liebe zu dem Dichter muß es bekannt werden: auf der Bühne der Gegenwart läßt sich dieses Drama nicht mehr aufrichten, denn man ist gegen die Naivetäten des Werkes allmählich so empfindlich geworden, daß man endlich auch für seine Schönheiten das Ohr verliert. Wenn es soweit gekommen ist, daß das Ernsteste des Vorgangs und mehr noch der Rede in dem Empfinden des begierigen Zuhörers einen parodistischen Beiklang annimmt, dann ist die Zeit reif geworden, um diejenigen, die sich nicht selbst täuschen wollen, über die Unhaltbarkeit dieses Theaterstücks zu belehren. Möge man alle Herrlichkeiten, die uns der Unsterbliche schenkte, ehren und pflegen, aber möge man, der Theatertradition entgegen, zugleich den Mut haben, einzusehen, daß auch der größte Geist nicht verbunden ist, lauter Meisterwerke zu schaffen, und daß man dem, was ewig in ihm lebt, am besten dient, wenn man das, was stets nur zeitlich war, im Buche beläßt.

6. Februar.

Zwei Gefahren bedrohen den Bund, den eine Ehefrau mit einem Mann schließt, mit dem sie nicht verheiratet ist, sondern den sie liebt und von dem sie geliebt wird. Die eine Gefahr ist der Gatte, der leicht übellaunig wird, wenn er entdeckt, daß man ihn betrügt. Die andere Gefahr ist die heranwachsende Tochter der Geliebten, die rosige Verheißung, die sich neben die welkende Erfüllung stellt: O matre pulchra filia pulchrior!

Diese These, die von Maurice Donnay in seiner Komödie „L'autre danger" aufgestellt wird, leidet unter dem Mangel an sachlicher Präzision. Wenn man das Theater verläßt, schwirrt einem der Kopf von Einwendungen und Gegenfragen. Wirklich, nur vor diesen beiden Gefahren sollte sich hüten müssen, wer sich mitten aus dem Zwang verbriefter Rechte und Pflichten ein ängstlich-scheues Glück herausraubte? Und die Seele selbst der Unseligen, denen die Liebe nichts als eine Gier ist, — sie hätte keinen Teil an der Wandlung der Gefühle, die jeder Leidenschaft zum Verhängnis wird? Es gäbe kein Erlöschen von innen heraus, das Gesetz der Gewohnheit versagte, Müdigkeit, Reflexion, der Hang zum Wechsel ließen die Liebe (nicht bloß die verbotene, sondern auch die von der Obrigkeit konzessionierte eheliche) unberührt? Und weiter: wenn die Frau, deren Gatte, wie es für ihn sich schickt, nichts von ihrer Untreue weiß, — wenn diese Frau zufällig keine aufblühende Tochter oder überhaupt keine Kinder oder bloß Söhne hat: ist dann ihr Glück dauernd befestigt? Oder liegt es so ganz unzweifelhaft in der Mannesnatur begründet, daß jeder, der die Mutter gewann, früher oder später die Tochter begehren wird?

Dieses letzte Bedenken ist das einzige, das dem Verfasser wichtig genug schien, um ihn zum Versuch

einer Beschwichtigung zu veranlassen. Als der Held des Stückes M. Freydières nach langer Trennung Claire Jadin wiedersieht, die er nicht heiraten konnte, weil er zu jung gewesen, — sie sind beide annähernd gleich alt und in diesem Falle ist die Frau immer älter als der Mann, — da beteuert er ihr, er sei ihr in all den Jahren dennoch treu geblieben. Sie lacht, und er beeilt sich hinzuzufügen: „Gewiß, treu in Gedanken!" Er habe natürlich Verhältnisse gehabt, aber keine seriösen, und mit der Frau, die ihn zuletzt beschäftigt, habe er sich nur abgegeben, weil sie den Vorzug gehabt hätte, Claire ähnlich zu sehen."

Claire: „Ah, also das verstehen Sie unter Treue?"

Freydières: „Ja, das! Es gibt Männer, die unter den verschiedenartigsten Umständen und Formen dem nämlichen Frauentypus treubleiben."

Claire: „Das ist gefährlich für die, die solch einen Mann lieben: sie müssen alle Frauen fürchten, die ihnen ähnlich sehen."

Freydières: „Aber es ist doch noch immer weniger gefährlich, als wenn sie alle Frauen fürchten müßten, die ihnen nicht ähnlich sehen: es gibt ihrer mehr!" . . .

Vorher ist von Claires Tochter, die ihrer Mama ähnlich sieht, die Rede gewesen. Madeleine ist, wenn das Stück beginnt, zwar erst zwölf Jahre alt, aber sie hat in den Zwischenakten, die vier und einhalb Jahr überbrücken, ausreichende Gelegenheit, zu wachsen. Und wenn im zweiten Akt Claire, die inzwischen Freydières' Geliebte geworden ist, den jungen Mann beschwört, er möge es ja nicht Madeleine entgelten lassen, wenn die Rücksichten auf die Tochter ihre zärtlichen Zusammenkünfte mitunter erschweren („Verabscheue sie nicht, hasse sie nicht!"), so erkennt der scharfsinnige Zuhörer mit tödlicher Sicherheit, daß die Hauptperipetie der Marlittschen Kunstrichtung, die Umwandlung von Haß in Liebe, unmittelbar bevorsteht. Richtig, so ist es: im dritten Akt, — Madeleine besucht zum ersten Mal einen Ball, — wird sich Herr Freydières, der von Claires Tochter längst geliebt

wird, seiner eigenen Neigung bewußt. Und das Ende vom Liede? Im vierten Akt legt Frau Claire Jadin philosophisch-resigniert ihr Kind in die Arme dieses trefflichen jungen Mannes, der noch eben erst ihr Geliebter gewesen, und dieser treffliche junge Mann ziert sich auch nicht allzulange, — bleibt er doch in seiner Weise der Mutter treu, denn er geht ja von dieser zu der Tochter über, die ihr ähnlich sieht. Wie dumm und schlecht ein Weib sein kann, kann nur der begreifen, der zufällig weiß, wie dumm und schlecht ein Mann sein kann.

Um über diesen Inzest, der uns über alle Begriffe schändlich dünkt, mit leidlich guter Manier hinwegzukommen, bedient sich Herr Donnay eines naiven Trucs. „Wäre es nicht besser gewesen," läßt er seinen Helden ausrufen, „Madeleine die Wahrheit zu sagen?" (Nämlich sie darüber aufzuklären, daß er, Freydières, der Liebhaber ihrer Mutter ist.) „O nicht doch!" wehrt Frau Claire Jadin philosophisch-resigniert ab, „nur in den Romanen sagt man die Wahrheit, im Leben dagegen, wenn ein Zufall die Wahrheit enthüllt, deckt man sie rasch wieder zu, um nicht verhängnisvolle Verwicklungen hervorzurufen." Man beachte die harmlose Unterschiebung: ein Roman ist ein Roman, die Komödie des Herrn Donnay dagegen ist das Leben. Aber das wirkliche Leben, das vielgeschmähte, ist doch nicht bloß die Summe aller Niedrigkeiten, die es uns hassenswert machen, es ist doch zugleich auch die Summe aller Hoheiten, die es uns liebenswert machen, und gleichviel in welchem numerischen Verhältnis jene zu diesen stehen, — niemand wird sagen dürfen: im Leben ist es die Regel, daß die Mütter ihre Töchter an den eigenen Liebhaber verkuppeln. Man wende nicht ein, der Verfasser habe nur einen Einzelfall veranschaulichen wollen. Das Stück entwickelt eine These, und diese These ist die Aufstellung eines Grundsatzes, dem jede differente Erscheinung als Ausnahme gilt.

Man wende auch nicht ein, der Verfasser sei ein Ironiker, und es sei ihm um seinen Ernst nicht ernst gewesen. Gewiß, es gibt auf der Bühne neben der Ironie der Rede auch eine Ironie der Begebenheiten, aber um sie wahrnehmbar zu machen, muß hinter ihr eine tiefe Empfindung stehen, die man fühlt: etwa der Zorn der Rechtschaffenheit, oder die Trauer des Weltlaufkundigen, oder der Haß der Menschenliebe. Kein Schimmer jedoch von alledem ist in Donnays Komödie zu verspüren.

Vom Standpunkt der Bühne aus betrachtet, ist „Die andere Gefahr" eine Komödie, die das Publikum allem Anschein nach amüsiert hat. Sie hat auch ihre Qualitäten. Die Hauptfiguren und Nebenpersonen, die im Hause des großen Unternehmers Herrn Leon Ernstein (wohl eine Zusammenziehung von Ehrenstein) verkehren, sind gut beobachtet und mit Schärfe gezeichnet; der Dialog ist leicht und hat Geist, feine psychologische Züge beleuchten die Entwicklung der Charaktere, Leidenschaften tragen sich mit Wärme vor, poetische Stimmungen breiten sich aus und das Stück spannt sogar, wiewohl es nur ein Minimum von Handlung hat. Denn drei Akte hindurch wird bloß gesprochen und „psychologisch entwickelt", und erst im Schlußakt geschieht ein Weniges, das uns keine Freude macht, weil es das Herz beleidigt. Das Stück spannt also nicht durch das, was darin geschieht, sondern dadurch, daß es seine These, die der Zuhörer schon zu Anfang errät, erst am Ende zugibt und ausspricht, und daß man neugierig bleibt, zu erfahren, wie sich die so weit auseinandergehenden Interessen schließlich vertragen werden.

Die Mittel, die der Verfasser aufbietet, um zu einem Konflikt zu gelangen und diesen auf seine Weise zu lösen, zeigen, wie unbefangen-naiv Herr Donnay als Dramatiker ist. Madeleine kommt hinter das Geheimnis ihrer Mutter, indem sie ein Ball-

gespräch belauscht. Frau Claire Jadin kommt hinter das Geheimnis ihrer Tochter (deren Liebe zu Freydières), indem sie sich Madeleines Tagebuch verschafft und dessen Bekenntnisse abliest. Die alten Dramatiker, die Frankreichs Theaterruhm begründet haben und die man heut so sehr mißachtet, die Scribe, die Augier, Labiche, Dumas, Sardou, — um nur die ersten zu nennen, — sie haben sich's nicht so bequem gemacht wie Herr Donnay. Allein wozu sollte er sich mit der Ersinnung feinerer Lösungen plagen, da der Erfolg ihm ohnehin Recht gibt? Das Publikum seinerseits hat kein Gedächtnis, weil es täglich neu geboren wird; es nimmt das Verbrauchte gleich einer Überraschung hin und glaubt wie Chider, der ewig junge, so müsse es sein, weil das, was war und wovon es nichts mehr weiß, niemals gewesen ist.

1. März.

In der ersten Szene erkundigt sich die Heldin der Novität, Frau Else Berger, bei dem Laboratoriumsdiener Knopp, ob die Experimente, mit denen ihr Gatte. der Professor an der Universität München, Doktor Helmut Berger, zurzeit beschäftigt ist, „wirklich so gefährlich" seien. Der ahnungsvolle Hörer errät also gleich zu Beginn des Stückes, daß irgend etwas früher oder später explodieren wird. Diese Explosion ist richtig der Knallefekt des ersten Aktschlusses. Gerade hat der Privatdozent Doktor Stürmer zur Heldin, seiner Jugendgeliebten, von ihrer einstigen Neigung gesprochen, gerade hat er sich beklagt, daß alles Licht bei seinem glücklichen Nebenbuhler, bei Elses Gatten, sei, während er selber im Dunkel verharren müsse, gerade hat er die geliebte Frau angefleht, sie möchte ihm doch nur einen einzigen tröstlichen Strahl dieses Lichtes gönnen, — da, ganz

a tempo, erfolgt im Nebenzimmer die Katastrophe, und Professor Berger, eben beschäftigt, ein neues, geheimnisvolles Licht à la Röntgen herzustellen, verliert bei der Explosion das Augenlicht.

Das Interessanteste an dieser lichtvollen Handlung ist das Verhältnis, das zwischen Berger und Stürmer besteht. Stürmer hat „schmähliche Kritiken" über die letzten Bücher Bergers veröffentlicht, und dieser, ein echter deutscher Professor, ruht nicht eher, als bis sein Kritiker als Assistent und Hausfreund in seine Villa zieht. Stürmer, ein glänzender Kopf, soll sein Schaffen verstehen, daran teilnehmen und ihn besser beurteilen lernen. Auf solche Weise pflegen die Professoren ihre Kritiker am besten zu widerlegen. Doktor Stürmer aber, der den berühmten und reichen Gelehrten haßt, hat sich vorgenommen, den Rivalen zu vernichten: er wird dessen Erfolg zerstören, er wird Frau Else verführen. Er beginnt damit schon im ersten Akt, aber erst im zweiten entschließt er sich zur Anwendung eines Gewaltmittels: er liest seiner Huldin ein Gedicht vor.

Himmel, welche Kraft der Verführung liegt in solch vierfüßigen Jamben, wenn sie entsprechend vorgetragen werden! Frau Else schmilzt auch sichtlich hin, und wer weiß, was geschähe, wenn nicht der blinde Gatte unversehens dazukäme. Er will das gefährliche Experiment, das ihn schon soviel gekostet, nunmehr wiederholen. Stürmer soll es jetzt an seiner Statt ausführen. Der Herr Dozent versucht zwar zuerst einen kleinen Betrug, er leugnet, daß das neuerfundene Licht geleuchtet habe, — Frau Else aber sieht mit eigenen Augen, wie es aufflammt, und stürzt schluchzend an die Brust des Blinden: „Helmut, du hast gesiegt: das Licht!"

Im dritten Akt versucht der Herr Dozent einen kleinen Diebstahl; er will sich die kostbaren Manuskripte des Professors mit den Aufzeichnungen über

die Erfindung aneignen, und wieder ist es Frau Else, die ihn nötigt, seinen Raub herauszugeben. Mit Fug und Recht erstickt schließlich ein so hervorragender Bösewicht wie dieser lyrisch-kriminalistisch veranlagte Doktor Stürmer bei einem Experiment mit dem neuen Licht, worauf Frau Else liebe- und reuevoll ihrem um dreißig Jahre älteren Gatten abermals an die Brust sinkt. „Else, habe ich dich endlich gefunden? Du Licht meiner Augen!“ ruft der Beglückte — da, ganz a tempo intoniert unten im Garten der Akademische Gesangverein einen feierlichen Chor, und drei Studenten in Wichs mit einem Lorbeerkranz treten bedeutungsvoll ins Zimmer.

Mitschuld an der heutigen Novität: „Professor Berger“, Drama in drei Akten von Hans Eschelbach ist der Leipziger Bankkrach; denn hätte nicht bei dieser Gelegenheit die Mutter der Frau Else ihr Geld verloren, so hätte diese nicht nötig gehabt, den um so vieles älteren Professor Berger zu heiraten. Dies kann als ein neuer Beweis für die Wechselwirkung zwischen Volkswirtschaft und Literatur gelten.

3. März.

Über die Art, wie Grillparzer die Fortführung seines „Esther“-Fragments geplant haben mochte, ist eine Zeitlang ebenso eifrig debattiert worden wie über die Frage, warum wohl der Dichter dieses mächtig mit allen Registern einsetzende Drama niemals vollendet habe. Die Ergebnisse solcher Erörterungen blieben belanglos. In bezug auf den dramatischen Konflikt hatte man Grillparzer wider Grillparzer als Zeugen aufzurufen versucht. Äußerungen, die der damals nahezu Achtzigjährige, vermutlich nur, um die ihm lästige Neugier höflich abzuwehren, zu einer Wiener Kunstfreundin getan („Esther stirbt,

nachdem sie eine Canaille geworden, oder führt ein qualvolles Leben neben dem krankhaft erregten König") widersprechen völlig der Zeichnung der Charaktere, wie sie sich in den beiden ersten Aufzügen darbieten. Heinrich Laube hat diese Verlegenheits-Auskunft am besten aufgeklärt: „Mir," schreibt er, „hat der alte Herr einmal gesagt, daß er den Plan zu ‚Esther' total vergessen habe."

Unter den aufgesuchten Gründen, die Grillparzer veranlaßt haben könnten, das Stück liegen zu lassen, leuchtet am ehesten noch der Hinweis auf die Zustände des damaligen Österreich ein, die den mit dichterischer Freiheit behandelten Stoff von jeder Bühnenaufführung ausschließen mußten. Uns jedoch scheint die von Emil Reich in seinen ausgezeichneten Grillparzer-Studien nur flüchtig berührte Annahme weit näher zu liegen, wonach die „Jüdin von Toledo", die etwa um die gleiche Zeit wie „Esther" poetisch konzipiert und dreißig Jahre später vollendet wurde, den Ausbau der biblischen Dichtung verhindert habe. Denn da unzweifelhaft mancherlei, was für die Charakter-Gestaltung und die innere Entwicklung wichtig war, aus dem einen Plan in den andern übergegangen ist, fühlte Grillparzer wohl mit tiefem Unbehagen die Parallelität der Hauptlinien, in denen sich das toledanische Drama und das susanische Fragment bewegten. Man höre beispielsweise, wie in „Esther" Hamans Gattin Zares den Charakter ihres Königs Ahasver schildert:

„Das ist die Art so dieser weichen Männer,
Die leben nur und sind in einem Weib.
Reich aus dem Vorrat ihrer tiefsten Wünsche
Bekleiden sie der Neigung Gegenstand.
Was irgend schön, und wär' es unvereinbar,
Vereinen sie ob dem geliebten Haupt.
Doch kommt der Tag, der sie des Irrtums zeiht,
Zerstreut, was sie Unmögliches verbunden,
Dann gährts in ihnen, und der Eigenwille
Stößt feindlich aus, was sonst so freundlich schien!"

Ist dies nicht Zug um Zug des Königs Alfons Charakter, aus dem sich der ganze Verlauf der „Jüdin von Toledo" ableitet und erklärt? (Und ist dies nicht Zug um Zug auch Grillparzers Charakter selber? Man wird diese Anmerkung gerade heut, am fünfundzwanzigsten Todestag der „ewigen Braut" Katharina Fröhlich mit Grund hinzufügen dürfen.) Und die sinnenkühle, korrekte Eleonore von England und Königin Vasthi, wenn diese auch in der Ferne bleibt, dann Mardochai hier und Isaak dort, vergleichbar wenigstens in der äußeren Position zur Heldin, endlich die persische und kastilianische Hofgesellschaft, — immer fliegt der Blick des Lesers zwischen den beiden Dramen hin und her und erkennt und mißt ihre inneren Ähnlichkeiten.

Um ein Bild zu gebrauchen: wie ein Vampyr hat die Jüdin von Toledo der armen Esther allmählich das Blut aus den Adern gesogen. Wie jedoch mochte es gekommen sein, daß Grillparzer just das spanische Stück auf Kosten des andern vollendete? Dies erklärt sich vielleicht am einfachsten aus des Dichters Sinnesart. Der Ausbau des „Esther"-Fragments hätte zu einer Verherrlichung des Judenmädchens und ihres Stammes führen müssen, — das war schon in der ganzen Anlage der Dichtung wie nicht minder im Geist der Legende begründet. Diese Notwendigkeit aber genierte den Dichter. Die Toledanerin dagegen konnte er nach Herzenslust als „Canaille" darstellen, — das paßte ihm besser, und so schuf er lieber die „Jüdin von Toledo".

Die heutige Aufführung leuchtete tief in die Schönheit und den fesselnden Verstand der Dichtung. Vor allem erfreute Fräulein Pollner durch die schlichte, kluge und innige Kunst, mit der sie die Gestalt der Heldin verkörperte, deren stolzen Freimut veranschaulichte und den Übergang aus dem Ruhig-Unpersönlichen in die bräutliche Erfaßtheit verdeutlichte. Da-

bei hatte sie eine so zwingende Klarheit des Ausdrucks und wußte den Sinn der Rede durch die feinste Schattierung des Tons so völlig herauszuheben, daß man nur immer zuhören mochte, wie sie ihre Sache vor Ahasver führte. Herr Kirch, in einem stilvollen Kostüm, mit einer Kopfbedeckung, die ein Mittelding war zwischen Helm, Zylinder und Kuchenform, lieh dem grübelnden König den Anstand seiner Erscheinung und die Wärme seines Vortrags; er wirkte und gefiel trotz seines Hutes. Die Dichtung, von Herrn Intendant Claar mit Geschmack in Szene gesetzt, blühte immer prächtiger auf, je weiter sie voranschritt. Als sie jäh verstummte, dankte herzlicher Beifall den Mitwirkenden für ihre Leistungen.

2. April.

Nicht ohne Grund hat Sardous „Fedora“ seit mehr als zwanzig Jahren auf Schauspielerinnen, die sich einiges zutrauten, eine starke Anziehungskraft ausgeübt. Wissen oder fühlen sie doch, daß die Kunst, die sie für diese Rolle aufbieten, in nicht alltäglicher Weise durch die Kunst verstärkt wird, die diese Rolle für sie aufbietet. Denn indem die Heldin im Hauptteil des Vorgangs eine rasende Leidenschaft nicht zu zeigen, sondern zu verbergen hat, — eine Leidenschaft, die der Zuschauer ohne weiteres glaubt, — wird zugunsten der Darstellung eine latente Kraft rege, die im Publikum gleichsam von selbst mitwirkt. Dergestalt, daß die Schauspielerin, die sich um diesen Grundton ihrer Aufgabe auf weiten Strecken der Handlung gar nicht zu kümmern brauchte, ihre großartige Selbstbeherrschung in ein um so helleres Licht setzen wird, je weiter sie in Wirklichkeit von dieser Gefühlsdämpfung entfernt ist. Ja, wenn nicht die Explosionen zu Beginn und am Ende des Stückes

wären und da und dort ein Zwischenspiel einfiele, das die Illusion des Hörers wieder anwärmt, könnte es sich gar leicht ereignen, daß eine untergeordnete Darstellerin, weil sie nur das Äußerliche trifft und sich sonst der Tragkraft der Rolle überläßt, in ihrer Stumpfheit einer bedeutenden Künstlerin überlegen schiene, in deren Fedora die gespannten Empfindungen wetterleuchten und die darin mehr tut, als nötig ist.

Fräulein Lange, die heutige Fedora, ist dieser Verlockung, zuviel zu tun, nicht immer ausgewichen: es war nicht ihre Schuld, wenn der gute Ipanow arglos geblieben ist und keinen Verdacht geschöpft hat; aber sie ist in ihrer Art eine so sehr interessierende Schauspielerin, daß man ihr gern und mit Anteil selbst dorthin folgt, wo sie fehlgreift oder einen Effekt fallen läßt. So zeigte gleich der erste Akt eine leere Stelle, da Fedora auf der Höhe ihres Schmerzes die hier kaum entbehrlichen heroischen Akzente, die unsere Künstlerin verschmäht oder nicht besitzt, durch kein gleichwertiges Ausdrucksmittel zu ersetzen wußte. Was sonst die Rolle verlangt: Beredsamkeit, Innerlichkeit, Temperament, die Allüren der Weltdame, vorteilhafte persönliche Eigenschaften, gehoben durch prächtige Toiletten, — von alledem ist Fräulein Lange nichts schuldig geblieben.

Wenn man heute beobachtend in Sardous Drama blickte, konnte man ermessen, woran es der modernen Ästhetik gebricht. Es fehlt uns in dieser Zeit der Formensprengung und des Suchens nach neuen Kunststilen eine analitische Einführung in die Evolution des Dramas, eine Darstellung seines Ausbaus, seiner Triebkräfte und der Gesetze, die sich daraus ableiten, eine Zergliederung des Zusammenhangs zwischen der Ursache der Szene und ihrer Wirkung, eine Erklärung des Mitarbeiter-Verhältnisses zwischen Autor und Zuschauer, eine Umgrenzung der inneren und äußeren Notwendigkeiten, die für die Bühne ein für

allemal gegeben sind, — kurz, eine Untersuchung, die uns auf Grund dessen, was war, und auf Grund dessen, was ist, zeigte und lehrte, wie der gelöste Zusammenhang zwischen der neuen und der alten Kunst wiederherzustellen ist. Dieses heut so geringgeschätzte Drama „Fedora“ ist nämlich ein Meisterstück der dramatischen Technik. Gäbe es dereinst Hochschulen für Dramatiker, wie es jetzt schon Hochschulen für Journalisten gibt (alles Technische läßt sich lehren und lernen), so würde man an „Fedora“ die Tadellosigkeit des dramatischen Gefüges, die Kraft der kleinen und großen Spannungen, die Klugheit aller Verzögerungen und Beschleunigungen, die sinnreiche Art der Rede, in der fast alles zueinander in Beziehung steht, wie an einem Musterbeispiel demonstrieren können. Und diese Darlegung, die uns fehlt, würde ergeben müssen, daß das, was man heut wegwerfend als „Mache“ bezeichnet, eine schwierige, durch Generationen geübte und unentbehrliche Kunst ist. Es würde sich zeigen, daß die wenigen Theatererfolge, die in der neueren Zeit einige Dauer hatten, nur erzielt wurden, weil der Autor nicht beansprucht hatte, daß die Bühne sich nach ihm richte, sondern weil er bemüht gewesen ist, sich nach der Bühne zu richten. Es wird alles darauf ankommen, in die erprobte alte Kunstform den Inhalt der neuen Ideen zu gießen. Dies ist der Weg, auf dem das Drama aus seiner jetzigen desolaten Planlosigkeit wieder zu Richtung, Ziel und Gewicht gelangen könnte. Mit Fähigkeiten, die man nicht besitzt, und mit Kunstübungen, die unbequem sind, weil sie Fleiß erfordern, findet man sich freilich am besten ab, indem man sie verachtet. Aber es ist unsere feste Überzeugung: die Zukunft wird wieder denjenigen Dramatikern gehören, die es nicht verschmähen werden, bei ihren Vorgängern, und selbst bei einem Sardou, ganz bescheiden in die Schule zu gehen und von ihnen zu lernen.

11. April.

„Rose Bernd", das geradezu niederdrückt, wenn man es liest, macht auf der Bühne einen besseren Eindruck als im Buche, weil es den Schauspielern einen weiten Spielraum läßt, das bloß Berechnete mit Leben zu füllen. Deshalb könnte der Dichter vielleicht nichts Klügeres tun, als darauf zu halten, daß seine Stücke erst gedruckt werden, wenn sie längst schon aufgeführt worden sind. Wir haben gegen den Hauptzug der Handlung ein unüberwindliches inneres Bedenken. Wenn das Theater als solches überhaupt einen Sinn hat, so wird, wie wir glauben, seine Idee darauf beruhen, daß es uns Menschen schildert, rüstige oder nachdenkliche, die durch irgend eine Leidenschaft dazu getrieben werden, sich zu rühren, nach etwas zu streben, die angreifen oder sich zur Wehr setzen, kurz, Leute, die etwas wollen und etwas tun. Dramatische Menschen dieser Art finden sich in gleicher Weise in der Höhe und in der Tiefe, unter den Fürsten der Weltgeschichte wie unter den Plebejern des Nachtasyls. Passive Helden der Bühne werden wenigstens geistig sein; sie werden uns statt Kraft Gedanken geben oder ihre Passivität wird die Aktion der andern bedingen. Eine Seele müßte da sein, eine Seele, die aus der Kraft, oder aus dem Willen, oder aus der Kultur, oder aus allem zusammen ihre Nahrung zieht. Die animalische Dumpfheit jedoch, wie sie hier mit mechanischer Wirklichkeitstreue den niedrigsten Lebensformen abgesehen ist, dieses fatalistische Sichducken unter unbegriffene gemeine Gewalten, dieses trübe Heldentum des geprügelten Hundes, wie Rose Bernd es veranschaulicht, — all das kann in uns nur die Überzeugung bestärken, daß Zeit und Erfahrung über Gerhart Hauptmann keine Gewalt haben.

20. April.

Der Palmenhain von Jerusalem, unter dessen Kronen die lauterste Nächstenliebe mit Menschen- und mit Engelszungen redet, — er grünt nun auch im neuen Hause. Eine gute Aufführung gab heut die unentbehrliche Dichtung dem Spielplan wieder. Äußerlich, mit der Erscheinung auf der alten Bühne verglichen, ist das Stück kaum wiederzuerkennen. Originelle maurische Architekturen und schöne Landschaftsbilder schmücken es. Besonders prächtig ist der Audienzsaal im Palaste des Saladin, entzückend in seiner fahlen Gewitterstimmung der Zisternenplatz vor Nathans Hause, wirkungsvoll auch gleich die erste Szenerie: der Hof des vom Brande beschädigten Gebäudes mit einer ernsten Zypresse im Hintergrund. Nur haben sich in Bezug auf diese Eröffnungsdekoration die Maler eine kleine Freiheit erlaubt. Der Dichter hat für den Auftritt einen Flur vorgeschrieben, wie er auch vormals hier zu sehen war, und knüpfte an diese Situation an, indem er Recha, die ihre Ungeduld äußert, den Vater zu umfangen, sagen läßt: „Ihr atmet Wand an Wand mit ihr und eilt nicht, Eure Recha zu umarmen?“ In einem offenen Hofe aber hat dieser Hinweis auf die intime häusliche Nähe keinen Zweck, und so unbedeutend dieser Widerspruch scheinen könnte, man merkt ihn, weil es im Hinblick auf den Sinn dieser Dichtung nichts eigentlich Unbedeutendes gibt oder geben sollte. Sonst jedoch war alles, was zum Rahmen des Stückes gehört, aufs beste gelungen; charakteristische und reiche Kostüme paßten sich ihm an, und eine vortreffliche Regie (Herr Intendant Claar) hatte nicht nur auf ein tadelloses Zusammenspiel Bedacht genommen, sondern auch das Bildhafte des Vorgangs gut herausgearbeitet und mancherlei Staffage mit Geschmack hinzugefügt.

Nur ein einziger und ganz leiser Zweifel sei hier

zu äußern gestattet. Saladins Gefolge besteht nicht aus Höflingen, die sich so ungezwungen gruppieren, wie sich dies selbst die europäischen Schranzen in Gegenwart ihrer Herrschaft nicht herausnehmen würden. Es sind der Zeit und dem Lande nach Sklaven, deren ehrerbietige Regungslosigkeit genügend begründet wäre und die eine Anlehnung an den Stil von Meiningen nicht wohl gestattet. Indem wir den Hinweis auf die neue Ausstattung des Dramas voranstellen, sei doch nicht unterlassen, an einen Gedanken zu erinnern, den der Dichter selber einmal als Kritiker geäußert hat: „Ich schweige von der äußern Pracht (mit der irgend ein Drama auftrat) denn diese Verbesserung unseres Theaters erfordert nichts als Geld; die Künste, deren Hilfe dazu nötig ist, sind bei uns in eben der Vollkommenheit als in jedem andern Lande; nur die Künstler wollen ebenso bezahlt sein wie in jedem andern Lande!"

Die abgerundete Darstellung vereinigte erprobte Leistungen, die man von früher her kennt, mit neuen Darbietungen, die sich erfolgreich zur Geltung brachten. Das Publikum lauschte der Dichtung innerlich beschäftigt und bewegt, und sein Beifall dankte der Darstellung am Schluß jedes Auftritts. Es war ein erbaulicher Abend, der noch eine eigene Marke dadurch erhielt, daß er das Launige des Dramas stärker, als man vorher zu empfinden gewohnt war, verdeutlichte. Dies mag sich daraus erklären, daß fast sämtliche Darsteller, soweit sie dazu befugt waren, die Güte, auf der sich ihr Charakter aufbaut, mit Vorteil betonten. Und diese Güte, die unsichtbare Fäden von einem zum andern zog, weckte auch allenthalben das leise Lachen, das in den Versen der Dichtung schlummert. Man hörte sie, man erwog sie, man genoß sie, und vielleicht sind dabei dem einen oder dem andern Zuschauer die Worte Platens durch den Kopf gegangen:

Deutsche Tragödien hab ich in Menge gelesen; die beste
Schien mir diese, wiewohl ohne Gespenster und Spuk.
Hier ist alles: Charakter und Geist und der edelsten Menschheit
Bild, und die Götter vergehn vor dem alleinigen Gott.

27. April.

Das neue Stück arbeitet mit den alten Schwankmotiven; die Schauspieler, soweit sie dankbare Rollen hatten, freuten sich ihrer, und das Publikum amüsierte sich. Mehr als diesen bündigen Bericht brauchte man von der heutigen Novität: „Champerays Leiden" von P. Veber und M. Soulié nicht zu geben. Wer das Wesen der Pariser Posse kennt, würde ohnehin wissen, was das Stück will und worauf seine Wirkung beruht. Es will nichts weiter, als heiter sein, und arbeitet in dieser Absicht mit den verwegensten Mitteln einer ausgelassenen Situationskomik. Der Kundige würde vielleicht gar aus dem bloßen Titel den Inhalt des Schwanks erraten: da wird ein junger Mann sein, und da werden junge Frauen sein, und da wird es zu Liebeshändeln kommen, und da werden sich Eifersüchteleien und Mißverständnisse hineinmischen, und da wird dieser Champeray in die tollsten Verlegenheiten geraten. So oder ähnlich rollt sich auch wirklich der Vorgang ab. Allein was liegt an dem Inhalt des Stückes? Wenn es eine Eigenschaft hat, auf die es sich berufen dürfte, so ist es der Fassonwert, den es besitzt, und dieser Vorzug schützt es von selbst vor jeder Verwechselung mit den deutschen Schwänken, die auf unsern Bühnen grassieren. Nenne man es Kunst oder Kunstgewerbe, — in der Art, wie die Autoren danach trachten aus nichtigen Voraussetzungen eine Verwicklung zu gewinnen und sie mit Einfällen auszuschmücken, in dieser Art liegt Kunst genug, und die Pariser Herren wenden an ihr Vorhaben mehr Eifer und Nachdenken, als

diejenigen vermuten, die sich bloß die Mühe nehmen, es zu verachten. Wissen wir doch längst, daß es eine Leichtigkeit der Form gibt, die so schwierig ist, daß nur die emsigste Arbeit sie hervorzubringen vermag, — eine Arbeit, die ihr Ziel in dem Moment erreicht, da ihr zierliches Werk vorliegt und man von ihr selber nichts mehr merkt.

7. Mai.

Oskar Wildes Hinrichtung, vollzogen durch den englischen Staat, — und das „von Rechts wegen", — wird vielleicht schon dem nächsten Geschlecht unfaßbar dünken. Denn dieses, zu milderen Anschauungen über Verfehlungen heranreifend, die in der Menschennatur begründet sind, wird sich wohl zu der Gleichheit aller vor dem Gesetze noch ernstlicher bekennen; allein es dürfte die Gleichheit aller vor der Strafe nicht mehr ohne Einschränkung gelten lassen. Man wird zwischen den verschiedenen Arten der Schuld und zwischen den verschiedenen Arten der Schuldigen genauer zu unterscheiden wissen. Ein Genie, das den Ruhm seines Volkes und den geistigen Besitz der Menschheit mehrt, wird dann nicht mehr verurteilt sein, das Wasserrad im Zuchthaus zu treten. Man wird begreifen, daß man nicht gleichzeitig einen Gott anbeten und den Sendling des Göttlichen vernichten könne. Gewiß hat das Genie Pflichten gegen den Staat, aber auch der Staat hat Pflichten gegen das Genie. Dieses hat wenig mit uns gemein, die wir an der Erde kleben. Es ist in seiner Weise einzig, köstlich, unantastbar und kommt aus heiligen Fernen. Es ist ein Licht, das unversehens aufleuchtet und unversehens wieder verschwindet und zum Urquell allen Lichtes zurückkehrt. Es ist der Wille zur Höhe, eine Verheißung kommender Gnaden,

ein Gruß der Ewigkeit. Vergebens wird sich England dermaleinst die Hände waschen: „Fort, verdammter Fleck, fort, sag ich, fort! Noch immer riecht es hier nach Blut! O, o, o!“ . . .

*

Salome. Mit geheimnisvollen Schauern umfängt uns die Dichtung, und wie mit starken Armen zieht sie uns zu sich hinauf. Ein inniges Naturgefühl, das bange Stimmungen auslöst, bereitet den Schauplatz vor. Die Schrecknisse, die dem Mysterium des Grabes entsteigen, die lyrischen Töne, die das Blühen der Herzen anzeigen, die dämonischen Klänge, die das Lodern der Leidenschaft begleiten, die Vehemenz, mit der der Haß der Geschlechter und die rasende Brunst des verschmähten Weibes sich kundgibt, endlich das Ungeheuere des weltgeschichtlichen Moments und über dem Ganzen das tiefe Grauen eines versinkenden Zeitalters, dem nichts mehr heilig ist, ein Grauen vor dem unbegreiflichen Ungestüm und den Wundern einer neuen Heilsbotschaft, — alle diese widerstreitenden Kräfte verbinden sich im engen Rahmen dieses Dramas zu einem Kunstwerk voller Erschütterungen.

Die wenigen Sätze, mit denen Marcus und Matthäus über die Tragödie des Täufers berichten, haben schon oft die Künste befruchtet. Viele und große Maler haben den Tanz der Salome und die Enthauptung des Mannes aus der Wüste Juda dargestellt, — erklären aber kann uns den Vorgang nur der Seelenkundige, der Versteher, der Errater, der Dichter. Wildes Drama zieht gleichsam den Schleier weg von den Regungen, den heimlichen und unheimlichen, die in der Menschenbrust zu oberst und zu unterst leben. Denn die Hauptfrage, an der die Evangelien schweigend vorübergehen: wie steht die Tochter der Herodias innerlich zu dem Manne, dessen Tod sie veranlaßt? —

diese Frage wird von der Dichtung mit jenen psycho-pathischen Einsichten erörtert, die einem Geiste wie Oskar Wilde nahelagen.

Ob sich seine Auffassung mit der fernen Tatsache deckt, kommt nicht in Betracht. Vermutlich war der damalige Hergang ein weit einfacherer: die noch sehr jugendliche Salome stand unter dem Einfluß ihrer von Johannes schwer beleidigten Mutter und hätte, wie sie das Haupt des Täufers verlangte, auch jedem anderen Begehren der Herodias gewillfahrt. Aber so, wie sie aus dieser Dichtung hervortritt: schön und schrecklich, keusch und pervers zugleich und mit einem Zug ins Sadistische behaftet, ist sie nicht nur eines der frappierendsten Geschöpfe, die je in eines Poeten Hirn ersonnen und gedeutet wurden, sondern sie offenbart vor allem die unveränderliche Menschennatur, die heute unter milderen Formen die nämliche Geltung hat wie vor neunzehn Jahrhunderten. Auch der zweite in der Reihe der Herodäer, dieser König Claudius von Galiläa, war wohl in Wirklichkeit ein unkomplizierter kluger Despot, vielleicht zugleich ein eleganter, gebildeter Weltmann von guten Manieren, der am Hofe des Caligula und in Lyon römische Sitte gelernt hatte; den vaterlandslosen Gesellen, der sich über das vierfürstliche Familienleben so unehrerbietig zu äußern wagte und sich dadurch der qualifizierten Majestätsbeleidigung schuldig machte, wünschte er aus Parteipolitik zu schonen. Immer vorausgesetzt, daß nicht überhaupt Flavius Josephus recht hat, nach dessen Darstellung Herodes den Täufer töten ließ, weil der Einfluß dieses Agitators auf die in einer schweren wirtschaftlichen Übergangszeit mißvergnügt gewordenen Massen dem Tetrarchen unbequem wurde. In der Dichtung jedoch erscheint Herodes II. als ein wollüstiger Holofernes, der sein Gewissen gewaltsam zu betäuben trachtet und in dessen Seele das untergehende und das von weitem sich ankündigende neue Welt-

bild finstere Vorstellungen und entsetzensvolle Konvulsionen auslösen.

Herodias ihrerseits, in Galiläa vermutlich eine königliche Lebedame, die mehr von Liebe als von Staatskunst versteht, und die nicht begreift, daß einem Nichts wie diesem hergelaufenen Proletarier gestattet sein solle, sie, die Fürstin, mit seinen frechen Reden ungestraft zu belästigen, — sie wird im Buche zu einer Megäre mit messalinischen Zügen, die vom Haß gegen den Genossen ihrer Verbrechen und von der Eifersucht auf ihre eigene Tochter verzehrt wird. Johannes selber (er muß wie andere leider so lange als Jude gelten, bis nicht von H. St. Chamberlain nachgewiesen ist, daß er aus Prenzlau in der Ukermark gebürtig war) ist mitsamt den kleinen charakteristischen Nebenfiguren mit Meisterhand modelliert. Und alle sprechen eine Sprache, in der fast jeder Satz einen Gedanken birgt und jeder Gedanke einen Nachdruck hat, — eine Sprache, die teils so voller Wucht und teils so voller Süße ist, daß man bald die Fanfarentöne Shakespeares, bald die atemlosen schwülen Flüsterworte des Hohenliedes zu hören vermeint.

Wie stark der Zauber der Dichtung auch im Theater wirkt, bezeugte der heutige Abend aufs unzweideutigste. Denn trotz eines Grundfehlers in der Auffassung, den die Regie verschuldete, indem sie ihn nicht erkannte und nicht ausschaltete, verblieb das Publikum unbeirrt im Banne der Begebenheiten, und zum Schluß wurde ein schwacher Widerspruch durch immer lauter sich wiederholenden Beifall übertönt. Leider hat die Darstellung die Seele des Dramas nicht völlig herausgefühlt und sich deshalb im Stil vergriffen. Man glaubte nämlich, diese Handlung müsse, weil sie mit modernem Geiste erfaßt und gefüllt ist, modern gespielt werden. Man unterschätzte die Kraft des alten Stoffes und übersah, daß es darauf ankam, eine

durch nichts behinderte, anschwellende große tragische Stimmung hervorzubringen. Wir muten der realistischen Kunst alles zu, nur eben das eine nicht: Stimmungen sind von ihr nicht zu haben.

Herrn Bayrhammers Herodes war eine Leistung, die an und für sich betrachtet, höchst beachtenswert, ja an einzelnen Stellen, so in der Überredungsszene mit Salome, bedeutend war; aber was nützt dies, da sie aus Wildes Dichtung ganz herausfiel! Sein König war kein Tyrann, der Schrecken um sich verbreitet und zum Schlagschatten des Vorgangs wird, er war ein Menelaos, der an Paranoia leidet, versimpelt und vertrottelt, kein alttestamentlicher Held, der mit robuster Gewalt gegen die neuen Ideen ankämpft, die ihn, wie er ahnt, zuletzt besiegen werden, sondern eine sinnreiche, gut durchstudierte Charakterfigur aus einem Nervendrama der Gegenwart. Die Figur des Herodes jedoch braucht Pathos, bestes Pathos, — man konnte es schon daraus merken, daß neben ihm die Herodias der Frau Mondthal mit ihrer knappen Entschiedenheit in Spiel und Rede, in den wenigen Momenten, in denen sie herauskommen kann, ganz stark wurde. Herr Kirch als Johannes scheute gleichfalls vor der Getragenheit des Tons zurück, der doch den Schicksalen und den furchtbaren Weissagungen des Täufers allein angemessen sein konnte. Die einzige Salome darf ohne Schaden für die Dichtung, weil sie so jung und so ganz Weib und in ihrer Natur als Weib so ewig ist, ihre Ausdrucksmittel innerhalb bestimmter Grenzen der heutigen Wirklichkeitskunst entnehmen. Fräulein Lange hat in dieser Rolle, wie wir glauben, jeder Erwartung entsprochen. Sie entwickelte die Salome des Dichters geistig Zug um Zug und fand für das Vielartige im Wesen und in den Wandlungen der Heldin so einfach schöne Formen, daß diese dunkelste Gestalt der Dichtung die durchscheinendste wurde. Das Zusammenspiel ließ nichts zu wünschen übrig;

nur im ersten Auftritt entbehrte es der Deutlichkeit der Rede. Das Szenische, reich und malerisch, zeigte den sicheren Blick des regieführenden Intendanten Herrn Claar. Bloß in der Beleuchtung, von der hier vieles abhängt, konnten wir uns nicht zurechtfinden. Das Drama spielt im Mondschein, und wenn dieser auch nicht so echt sein darf, daß er die Einzelheiten der Darstellung dem Auge entzöge, so muß er doch immer nach Mondschein aussehen und nicht nach dem kalten Licht etwa einer Wintersonne. Und von dem Moment an, da der Henker das Haupt des Täufers aus der Zisterne hervorhebt, bis zum Schluß, hätte man die Szene so dunkel halten sollen, daß man das Schreckliche gerade noch geahnt, aber nicht mit der nüchternen Deutlichkeit, wie sie einem Panoptikum zukommt, geschaut hätte.

Einen Wunsch hat der heutige Abend in uns geweckt: jetzt erst möchten wir einmal eine ausgeglichene, gute Aufführung von Oskar Wildes „Salome“ sehen, hören und erleben.

28. Mai.

Shakespeares Tragödie „Julius Cäsar“ ähnelt in ihrem Aufbau, — wenn ein etwas fernliegender Vergleich gestattet ist, — etwa dem gewaltigen Kalkblock der östlichen Dolomiten, den man vom Dürrensee aus erblickt: den „drei Zinnen“. Denn wie dieses Stück Natur hat jenes Stück Kunst drei ragende Gipfel, deren jeder für sich, durch Einschnitte getrennt, an Höhe ziemlich den andern gleich, das Massiv beherrscht. Diese Gliederung, die eine Schönheit des Berges ist, den man auf einmal überschaut, ist ein Fehler des Dramas, das nach und nach an uns vorüberzieht. Die Tragödie mit den drei Zinnen zerteilt die Spannung des Zuhörers, weil sie von ihm ver-

langt, daß er sich im Zuge der nämlichen Handlung dreimal von neuem sammle. Bis in die Mitte des dritten Aktes ist Cäsar unbestritten der Held des Vorgangs, nicht kraft dessen, was er vollführt, als vermöge der Art, wie der Dichter diese überragende Persönlichkeit, umglänzt von der Macht des Genies und ihren unsterblichen Taten, in den Gedanken und Anschlägen der andern sich spiegeln läßt. Neben ihm wird selbst die Tugend klein, sie, die noch nie einen Pompejus besiegt, den Staat befestigt und fremde Völker unterjocht hat. Kaum aber ist Cäsar tot, so wird Mark Anton durch die stürmende Forumsszene zum zweiten Gipfel des Dramas emporgetragen. Gleich aber sinkt der Triumvir wieder zur Nebenfigur herab, und nunmehr bleiben die letzten Akte für Brutus frei, dessen Charakter, vorher nur einseitig beleuchtet, sich aufs reichste und anziehendste entfaltet. Leider kommt er zu spät an die Reihe; die Gipfelwanderung hat den Beschauer bereits ermüdet; man ist nicht mehr empfänglich genug, sich der neuen Aussicht zu freuen. Den andern Koloß im Rienztal aber kann man lange, lange bewundern, ohne seiner satt zu werden. —

Die Dichtung zog heut ins neue Haus ein. Nach den Ansprüchen, die seit den Meiningern regegeworden, fordert sie viele und gründliche Arbeit. Die schwierigen Massenszenen waren sorgfältig durchgeprobt. Das Volk, das in „Julius Cäsar" keine gute, aber eine große Rolle spielt, „rhabarberte" und stieß die nackten Arme in die Luft, daß es eine Freude war. Nur in einem Punkte versah es die Regie: So oft sich der populus Romanus versammelte, blieb immer noch Platz auf der Bühne leer. Infolgedessen konnte man auf die Idee kommen, nachzuzählen, aus wievielen Köpfen eigentlich dieses Volk „victor omnium gentium" bestehe, und dann gelangte man zu Ergebnissen, die der Illusion sehr abträglich waren. Es dünkt uns

deswegen zweckmäßiger, daß man die Szene kleiner mache, aber sie dafür ganz mit Menschen fülle.

Die Ausstattung hat ein wenig enttäuscht, auch die Kunst des Georg Fuentes, von der vorher so viel und so oft schon die Rede war. Vor anderthalb Jahrhunderten mag sie ein Theaterwunder gewesen sein, heut leisten die Dekorationsmaler Echteres und Besseres. Die Architektur des Mailänder Künstlers ist auch eher hellenisch als römisch, und da Ergänzungsstücke dazutraten, die wieder nicht recht zu Fuentes paßten, besonders aber weil in den offenen Szenen nördliche Vegetation mit südlichster aufs unbefangenste wechselte, mangelte der Aufführung in allem Äußeren die Einheitlichkeit des Stils. Die Einzeldarstellungen wurden vom Publikum sehr lebhaft beklatscht, allein so sehr sich jeder Künstler um seine Aufgabe und um das Zusammenspiel bemühte, müssen wir doch feststellen, daß wir uns kaum einer „Julius Cäsar"-Aufführung erinnern, die uns innerlich so kalt gelassen hätte wie diese. Der Abend war reich an Geräuschen und Gruppierungen, aber die Seele des Dramas blieb unentdeckt und ihre großen Stimmungen kamen vor lauter Detailfleiß nicht zu ihrem Rechte.

Den Cäsar gab Herr Bauer. Er gab ihn so, wie man im voraus erwartet, daß ein tüchtiger und routinierter Künstler ihn spiele. Er zeichnete ihn als Herrscher und Kraftnatur, der Tradition des Theaters entsprechend, bestimmt, gebietend, exakt, schauspielerisch gerundet. Eine andere, mehr moderne Auffassung schien hier naheżuliegen. Cäsar, wie wir ihn sehen, ist ein Nervenmensch, ein Schlachtendenker, bei allem Willen zur Tat durchaus geistig. Er ist den Sechzigern nahe, vom Leben verbraucht, hat auf seinen Feldzügen vermutlich eine eiterige Mittelohr-Entzündung akquiriert, verlor das Gehör auf dem linken Ohr und ist wie manches Genie epileptischen Anfällen ausgesetzt. Aber seine Seele ist unbeugsam und ihre

Stärke bleibt ihm bis zu seinem letzten Gange treu. Und von dieser Seele verlangt uns mehr zu fühlen, von ihrem Gleichmaß, ihrer Ruhe, ihrer Überlegenheit, die keinem üblen Vorzeichen weicht, sondern es ironisch abwehrt.

Herr Kirch gab den Mark Anton mit dem ganzen Aufgebot seiner schönen und ausdauernden Mittel. Alles Rhetorische gelang ihm vorzüglich; es gliederte und steigerte sich und begründete die demagogische Wirkung, die davon ausgeht. Weniger überzeugte die Trauer um Cäsar, die nicht innig genug zu der Empfindung des Hörers sprach. Herr Diegelmann, als Brutus etwas trocken und monoton, führte diesen Charakter nicht zur Größe empor. Er und die übrigen Verschworenen waren eine Schar von nüchternen Männern, die die Begeisterung für die Freiheit auf der Zunge trugen, aber sich zur Ermordung eines Julius Cäsar wie zu einem Geschäft verbanden. Portia, des Brutus Gattin, von Fräulein Rottman gegeben, hat nicht den Mut, zu leben, sie weiß nur heldenhaft zu sterben. Die Post von ihrem Ende besiegelt des Brutus Schicksal. „Krank an diesem Gram“, zieht er, innerlich gebrochen, gen Philippi: „Feuer schlang sie“, das heißt, sie hatte glühende Kohlen geschluckt und sich so den Tod gegeben.

In diesem Drama rauher Männer kommt ein Weib von der Art der Portia in ihrer einzigen Szene zu erhöhter Geltung. Fräulein Rottmann lieh ihr genug einnehmende Wärme, um das Bedauern zu wecken, daß der Dichter die Portia so karg bedacht hat und sich so rasch wieder den Staatsgeschäften zuwendet. Das schöne Verhältnis der beiden Gatten, das nur der Tod zu lösen vermag, verleiht dem Charakter des unsterblichen Plebejers, — in der Dichtung, — eine letzte Erhabenheit. Seine gefaßte Trauer um Portia ist von einer unvergleichlichen, lebensweisen Tiefe:

„Leb wohl denn, Portia! Wir müssen sterben,
Messala; dadurch daß ich oft bedacht,
Sie müss' einst sterben, hab' ich die Geduld,
Es jetzt zu tragen!"

29. Juni.

Das Lustspielchen „Der Dieb" von Octave Mirbeau ist eine amüsante Satire auf gewisse Auswüchse des modernen Erwerbslebens. Mirbeau läßt seinen Dieb den gewagten Satz aufstellen, jeder Erwerb basiere auf Stehlen. Der ehrlichste Mann sei noch der, der es vorziehe, dieser schamlos nackten Wahrheit kein Mäntelchen umzuhängen, sondern sich kaltblütig zur Lehre des Diebstahls bekenne. Also Proudhons Wort „La propriété c'est le vol" in neuer Fassung.

Der Held des Stückes ist kein gewöhnlicher, sondern ein Gentleman-Dieb. Es ist ein feingebildeter Mann, der schon allerlei in seinem Leben war: Großkaufmann, Finanzier, Politiker, Journalist. Wirkliche innere Befriedigung empfindet er aber erst, seit er sich entschlossen hat, dem Berufe aller Berufe seine Kraft zu widmen, dem offen ausgeübten Diebstahl. Er wird also Einbrecher.

Die Art und Weise, wie er sein Gewerbe betreibt, ist zum mindesten originell; mit Frack und Zylinderhut geht er ans Werk, begleitet von einem gallonierten Diener, der einen eleganten Handkoffer mit den nötigen Brecheisen bei sich führt. In einem Fall nun, den der Autor vorführt, erwacht der Hausherr durch ein Geräusch und ertappt den Herrn Einbrecher. Es kann nicht geleugnet werden, daß das Erscheinen des Herrn in Nachthemd und Socken den Höhepunkt des Stückes bildet. Der Bestohlene und der elegante Dieb geraten ins Plaudern und finden Gefallen aneinander. Der Dieb macht jenem den Vorschlag, er solle doch

sein spitzbübisches Hausherrn-Geschäft aufgeben und zu dem so ehrlichen Handwerk des Diebstahls umsatteln. Der Hausherr jedoch, der wahrscheinlich alle seine Wohnungen vermietet hat, mithin mit seinem mehrstöckigen Beruf zufrieden ist, bedauert, diesen Vorschlag ablehnen zu müssen. Immerhin ist seine Sympathie für den originellen Einbrecher so groß geworden, daß er den herbeigerufenen Polizeikommissar unter einem Vorwand nach Hause schickt. Zum Schluß der grotesken Szene fragt der Bestohlene den Dieb: „Darf ich Ihnen vielleicht eine Droschke holen lassen?"

„Danke verbindlichst," erwidert der Dieb, „an der nächsten Straßenecke erwartet mich mein Auto!"

Die kleine stachelige Satire wurde von den Herren Bauer (Dieb) und Diegelmann (Hausherr) mit vortrefflicher Laune gesprochen und gespielt. Das Publikum, das besonders erfreut schien, Herrn Diegelmann auch einmal im Negligé zu sehen, spendete belustigt Beifall.

3. Oktober.

Im Spielplan einer Theatersaison, die in eine Huldigung vor Schillers Genius ausklingen wird, dürfen Laubes „Karlsschüler" mit gutem Grund ihren Platz fordern, denn dieses Stück, wenn es auch aller feineren Kunstinstinkte bar ist, kann sich einer Eigenschaft rühmen, die bei einer Schillerfeier ins Gewicht fällt: es ist aus einer reinen Liebe für den Unsterblichen entstanden. Laube hatte dieses tiefe Gefühl für Schiller nach Wien mitgebracht, und zu seiner Freude nahm er wahr, daß es ihm dort mit starker Flamme entgegenschlug. In diesem nachmärzlichen Österreich, auf dem das System Bach und das Konkordat lasteten, war allen, die nach Aufschwung lechzten, der Name Schiller gleichsam das Erkennungs-

zeichen. „Man hat draußen im Reich," schreibt Laube einmal, „keine Vorstellung davon, wie die Schillerschen Dramen hier die Seele der Anziehungskraft sind, die das Burgtheater auf das große Publikum ausübt. Schillers Werke sind den Österreichern wie ein Evangelium. Man findet in ihnen die Wahrheit, die Würde, die Tugend und die Schönheit ganz und gar. Niemand bezweifelt sie, jedermann sind sie eine Erhebung, man glaubt an sie wie an eine Offenbarung!"

Diese leidenschaftliche Verehrung hielt und steigerte sich, bis sie mit dem schönsten Feste, das Deutsch-Wien jemals gefeiert hat, am Schillertage des Jahres 1859 den inneren Umschwung in Österreich besiegeln half. In den „Karlsschülern" spiegelt sich Laubes dramatische Art mit Deutlichkeit wieder. Dieser eminente Theatermann, der in nichts, was die Bühne anging, unschlüssig war, schrieb seine Dramen, nicht weil ein innerer Beruf ihn dazu drängte, sondern weil es für ihn eine nützliche Arbeit war wie jede andere, die ihm leicht von der Hand ging. Er hatte wenig Phantasie, sein Feuer wärmte nicht; er war weder Poet noch Künstler im eigentlichen Sinne, aber er besaß den Verstand des Praktikers und kannte die Bühne, die Schauspieler und das Publikum. Er war ein geschickter Puppenlenker, ein routinierter Kartenmischer und fühlte sich vor und hinter den Kulissen heimisch. An den Ereignissen und Schicksalen sah er nur das, was sie von außen bewegte, nicht die Triebkräfte der Menschennatur, die der Urgrund allen Geschehens sind.

Dennoch haben die „Karlsschüler" bei ihrer heutigen Aufführung eine bessere Figur gemacht, als man mit Rücksicht auf die Unzulänglichkeiten des Dramas wie auf den Fortschritt und die Wandlung des Geschmacks erwarten konnte. Das Theatralische dieses Theaterstückes wirkte vielleicht deshalb, weil die Dar-

stellung klugerweise beflissen war, es abzuschwächen, und weil die Regie klugerweise darauf ausging, es zu verstärken. Was zu sprechen und zu spielen war, wurde auf einen einfachen Ton gestimmt, so daß auch das Geschraubte natürlich scheinen konnte; die Bühneneffekte dagegen, die kleineren und größeren, mit denen sich das Stück von Akt zu Akt forthilft, wurden glatt herausgeschält und durch alle Mittel äußerer Glanzentfaltung in Kostüm und Dekoration hervorgehoben. Infolgedessen sprangen die Vorgänge, die bei diesem Autor, der den Wert der Handlung kennt, dicht beieinander stehn, so sehr ins Auge, daß man des Spielerischen des ganzen Spiels mitunter gar nicht inne wurde.

15. Oktober.

Die neue Komödie „Traumulus“ von Arno Holz und Oskar Jerschke hat hier einen lauten Erfolg gehabt. Das geschickt entwickelte Stück bietet belebtes Theater; es bequemt sich den Forderungen der alten Szene willig an, stellt, ohne sich von der Wirklichkeit allzusehr beengen zu lassen, eine spannende Handlung auf und unterhält durch seine resolute Charakteristik sowie durch seinen frischen Dialog, der allerdings stellenweise dadurch ermüdet, daß die heiteren Figuren alle auf die gleiche Weise witzig sind. Das Publikum fand an der Novität viel Gefallen; nach jedem der fünf Akte gab es reichen Beifall, und der anwesende halbe Autor Herr Jerschke hatte wiederholt Gelegenheit, persönlich zu danken.

Das Stück hat neben guten Eigenschaften auch eine beste: es stellt den Schauspielern so glatte und lohnende Aufgaben, daß vermutlich jedes Publikum die „Traumulus“-Aufführung seines Theaters für unübertrefflich halten wird. Auf solche Weise dürfte

Frankfurt bereit sein, sich mit jeder andern Stadt zu schießen, die behaupten wollte, sie besäße einen „Professor Doktor Niemeyer", der sich mit unserm Herrn Bauer vergleichen ließe. Man wird sich hier die Novität schon ansehen wollen, um diesen Künstler in einer Figur zu bewundern, die er mit seinem Gestaltungsvermögen und seiner Wärme aus dem vollen Menschenleben herausholt. Neben dem Herrn Gymnasialdirektor interessiert am meisten sein Oberprimaner Kurt von Zedlitz. Frankfurt wird jeder Stadt, die sich erdreisten würde, ihren Zedlitz für besser zu halten, als den hiesigen Herrn Ziegler, seine Zeugen schicken. Es war eine angenehme Überraschung, diesen Neuling, den man hier noch gar nicht recht kennt, die herbe Unfertigkeit der Jugend mit so sicheren Strichen schildern zu sehen. Eifersüchtig bewachen wir auch die Verdienste aller übrigen Mitwirkenden. Hier sind sie samt und sonders: Fräulein Irmen, Fräulein Lange, Herr Pfeil, Herr Bolz, Herr Meyer, Herr Szika, Herr Bayrhammer, Herr Müller, Herr Fricke, Herr Diegelmann, Herr Schwarz, dann der Rachechor der Oberprimaner die Herren Reimann, Marlitz, Rudolph, Groß und so weiter. Wer noch? Fräulein Harnischfeger, sowie die Herren Däneborg, Kanngießer, Körner, Born, Kitz und Niemetz. Haben wir einen vergessen? Ja, den Pikkolo aus dem Kasino. Aber es ist nicht unsere Schuld: der Zettel verschweigt seinen Namen. Kurz, sie alle wirkten durch ihre Rollen und durch ihren Eifer zum Erfolg der durch Herrn Quincke mit Umsicht vorbereiteten Aufführung mit, und wir sind bereit, uns auf krumme Säbel zu schlagen (zehn Schritt Distanz) und so weiter und so weiter.

Ernst Heilborn hat unlängst bei der Besprechung der Berliner Aufführung nachgewiesen, wie unwahrscheinlich der Konflikt des Stücks und wie wenig der tragische Vorgang verinnerlicht ist. Uns verstimmte inmitten der allgemeinen Vergnügtheit ein anderes.

Da ist der Held des Dramas, dieser Gymnasialdirektor Niemeyer, ein Mann voller Güte und voller Begeisterung, kindlich, weil er träumt, herzlich, weil er fühlt, wehrlos, weil er vertraut, das Muster eines Menschen, das Ideal eines Lehrers. In „Fridolins heimlicher Ehe" hat Adolf Wilbrandt einst das Bild eines solchen Freundes der Jugend, der fern von der Rennbahn der kleinen und großen Interessen zeitlos und in Reinheit lebt, nach der Natur gezeichnet. Aber während Fridolins Art ganz unwillkürlich, wo immer sie sich äußert, das Gute weckt und bestärkt, allerorten die verwandten Seelen anlockt und allenthalben Verehrung und Dankbarkeit erntet, Freundschaft und Liebe entflammt, steht der Idealist des heutigen Stückes bankerott und in tiefer Verlassenheit seinem Schicksal gegenüber. Seine Frau ist eine Dirne, sein Sohn ein Verbrecher, er wird verhöhnt und beschimpft; seine Schüler sind seine geschworenen Feinde, und der beste unter ihnen, an den er sein Herz gehängt, betrügt ihn wie die andern.

Wäre dieser bitterböse Pessimismus, der hier zeigt, wie der Edle verkannt, mißhandelt und beschmutzt wird, das Ergebnis einer gereiften Weltanschauung, — wir würden ihn bedrückt, aber mit Achtung hinnehmen. Allein hinter dieser Trostlosigkeit ist nirgends ein Gefühl, nirgends ein Mensch zu spüren; sie ist kein Bekenntnis, sondern ein Kalkül; den Verfassern handelte es sich nicht im geringsten darum, aus trüben Lebenserfahrungen eine polemische Nutzanwendung zu ziehen; sie wollten einfach ein wirksames Theaterstück schreiben, und zu diesem Zweck mußte ihr Held ein Lazarus werden und mußte ihre Komödie den Sieg des Niederträchtigen verkünden. Gegen jede nicht geschäftsmäßige Raison und glücklicherweise auch gegen Wirklichkeit und Wahrheit. Denn kaum in einer anderen Überzeugtheit darf man sich so sicher und froh fühlen, wie in dieser: die Welt

mag sein, wie sie wolle, schlecht oder noch schlechter, — nichts darin geht verloren, auch das Gute nicht; die großen Herzen bleiben nicht einsam; die hohen Impulse leuchten von Brust zu Brust; Begeisterung und Treue brechen schließlich den stumpfen Widerstand der Welt, und Menschenliebe wirkt fort in unberechenbare Fernen.

3. November.

Dors dans cet endroit pauvre où les archiducs blonds
Sont vêtus d'un airain que le Temps vert-de-grise.
On dirait qu'un départ dont l'instant s'éternise
Encombre les couloirs de bagages oblongs.

Des touristes anglais traînent là leurs talons,
Puis ils vont voir, plus loin, ton coeur, dans une Eglise.
Dors, tu fus ce Jeune homme et ce Fils, quoiqu'on dise.
Dors, tu fus ce martyr; du moins, nous le voulons.

. . . Un Capucin pressé d'expédier son monde
Frappe avec une clef sur ton cercueil qui gronde,
Dit un nom, une date, — et passe, en abrégeant . . .

Dors! mais rêve en dormant que l'on t'a fait revivre,
Et que, laissant ton corps dans son cercueil de cuivre,
J'ai pu voler ton coeur dans son urne d'argent.

Den Resten des Herzogs von Reichsstadt, die in der habsburgischen Fürstengruft, vom fürchterlichen Schimmer des bleichen Tages erhellt, bei den Kapuzinern am alten Mehlmarkt zu Wien modern, hat Edmond Rostand diese Verse gewidmet. Sein Drama „L'Aiglon" kennt man nicht, wenn man es nur in der Form kennt, in der Madame Bernhardt und ihre Gesellschaft es heute in Frankfurt gespielt haben. Wollte man die Dichtung ohne Kürzungen aufführen, so würde sie reichlich zwei Abende füllen. Man muß also in den sechs Akten herumstreichen, und die Frage ist nur, ob sich das Stück nicht besser, als dies geschehen, zusammenziehen ließe. Denn ebenso

wie der Dichter mehr an sein Werk als an die Bühne dachte, denkt begreiflicherweise Frau Bernhardt mehr an die Bühne als an das Werk. Sie sieht und sucht in ihm zunächst ihre Rolle, und es ist auf solche Weise ganz unvermeidlich, daß die Kunst dieser außergewöhnlichen Frau die Kunst des Dichters beeinträchtigt.

In seinem Buche ist Edmond Rostand zu finden, nicht im Theater. Im Buche gibt es Gedanken, stolze Leidenschaften, schöne Melancholieen. Milde Übergänge verbinden das Lyrische mit dem Pathetischen, das Menschenschicksal mit der Weltgeschichte; in prachtvollen Versen strömen Schmerz und Zorn und Verzweiflung aus, und der ganze Glanz der napoleonischen Legende umleuchtet die Gestalt des blassen Jünglings, der im Garten von Schönbronn das Getöse ferner Schlachten zu vernehmen meint und dem es Segen und Fluch zugleich wird, daß er der Sohn seines großen Vaters ist:

Grand Dieu! Ce n'est pas une cause
Que j'attaque ou que je défend . . .
Et ceci n'est pas autre chose
Que l'histoire d'un pauvre enfant.

Die Geschichte dieses armen Kindes, wie Rostand sie mit psychologischer Feinheit aufbaut, hat starke dramatische Momente und ist dennoch kein Drama; sie bewegt sich zu gleichmäßig in der Ebene fort, führt zu keiner rechten Peripetie, verliert sich vom vierten Akt an ins Opernhafte und ist in allem Wesentlichen traurig statt tragisch. Allein als Dichtung betrachtet, losgelöst nicht bloß von den Forderungen des Theaters, sondern auch von jenen der Wirklichkeit, wird sie dem Leser an vielen Stellen Freude machen. Dieser Wirklichkeit nämlich ist der Dichter nur wie ein Dichter nachgegangen. Für den Schauplatz seiner Vorgänge hat er den genius loci gerade genugsam erfaßt, um beispielsweise Beziehungen zu finden zwischen dem lieblichen Helenenthal bei Baden und dem Ge-

fangenen von St. Helena, zwischen der Gloriette von Schönbrunn und der „gloire" Bonapartes, aber im übrigen überläßt er sich der Intuition, jener seherischen Kraft der Erkenntnis, die sich überall bewähren mag, nur just nicht in der Welt der Tatsachen.

An das Zeitalter des Kaisers Franz ist er fremd und unsicher herangetreten. Er ist sich entweder nicht klar über den Geist jener Epoche und das Geschlecht von damals, oder er modelt, was er von beiden braucht, brüsk für seine Zwecke um. Der Kaiser selber ist ihm eine Seele von einem Menschen, der bloß unangenehm wird, wenn das Wort „Freiheit" an sein Ohr schlägt. Metternich, der ein sehr kluger und glatter Herr war, wird in der Dichtung der richtige grobe Theaterschurke, der dem „kleinen Adler" (der im Grunde bloß ein armer Zeisig gewesen), die Schwungfedern einzeln ausreißt. Der Breslauer Friedrich Gentz, welcher der Reaktion für ihre Niedertracht die üblen Gründe und den guten Stil lieferte, nahm zwar von fremden Regierungen Geld, und brauchte noch mehr Geld als er nahm, aber er war alles andere eher, als der grobe Lüstling, der Trunkenbold und Kuppler, den das Drama aus ihm macht. Ein Blick in die Briefe, die Gentz zum Beispiel an die Rahel gerichtet, hätte Herrn Rostand eine bessere Meinung von diesem Publizisten beigebracht. Gut entwickelt ist der Charakter Marie Louisens, der unseligen Frau, die als simple Prinzessin zur Gattin eines Napoleon erhoben wurde und die solch großen Loses so unwert war. In bengalischer Beleuchtung erscheinen eine anonyme Erzherzogin und Anton Prokesch, dessen Buch „Mein Verhältnis zum Herzog von Reichstadt" der Verfasser gekannt haben dürfte. Auch das eine und das andere hat M. Rostand gelesen, wie seine Personen mitunter anzeigen; nur der tschechische Name des Wiener Polizeidirektors Sedlnitzky ging über seine Kräfte, und er machte einen polnischen Grafen Sedlinsky aus ihm.

Eine andere Episodenfigur des Vorgangs hat aus Ursachen, die nicht in der Dichtung liegen, auf uns einen tiefen Eindruck gemacht, denn es ist nichts Alltägliches, einen Menschen, den wir noch unter uns Lebenden wandeln gesehen, plötzlich als historische Personnage auf der Szene zu erblicken. Noch zu Anfang der achtziger Jahre konnte man an Novitäten-Abenden im Wiener Burgtheater auf die Erscheinung einer älteren, beileibe nicht alten Dame aufmerksam werden, von der ein stiller Zauber des Zarten und eine eigene Grazie ausgingen. Die Dame, von schlanker Mittelgröße, hatte ein edel geschnittenes Profil mit feiner Nasen- und Kinnbildung; das erst leicht ergraute Haar lag in kleinen Bogen auf der Stirn und an den Schläfen auf. Lächelte der Mund, so verjüngte sich das entfärbte Gesicht auf wundersame Weise. Denn eine Greisin war diese Frau trotz allem, und ein halbes Jahrhundert war über sie, über Fanny Elßler, hingegangen, seit sie die Liebe des Herzogs von Reichstadt gewesen war. Und nun stand diese Gestalt oder richtiger die Vorstellung davon vor uns und spielte sichtbarlich und leibhaftig ihre kleine, aber folgenschwere Rolle im Leben des unglücklichen Jünglings. . . .

Die Theaterwirkung der Dichtung ist gering, und ohne die Sensation, die mit Frau Bernhardt einherzieht, würde ein nichtfranzösisches Publikum das Stück schwer ertragen. Die Leidensgeschichte des „armen Kindes" wird auf die Dauer unendlich einförmig, und die Staatsaktion, in die sie eingewickelt ist, wirkt einschläfernd. Frau Bernhardt ist seit dem vorigen Jahre wieder ein wenig stärker geworden, und wenn sie zum ersten Mal erscheint, im männlichen Reit-Zivil, sieht sie gar nicht gut aus. Der Kopf ist zu voll; kosmetische Behelfe geben den runden Wangen eine Starrheit, die im bewegten Spiel erst allmählich und nur für Momente hin-

schmilzt. Besser sieht sie im kleidsamen weißen Waffenrock der Gyulai-Infanterie aus, aber ihre Fülle entfernt sie auch hier erheblich von dem Napoleonssohn der Wirklichkeit, dessen hagere Gestalt wir aus den Lithographieen von Kriehuber oder Fendi kennen. Man kann sich auch nie einbilden, einen jungen Mann vor sich zu haben (bei Felicitas von Vestvali, an deren Hamlet wir uns noch gut erinnern, war das eher der Fall), denn trotz ihrer Bonaparte-Gesten zeigt sich in Haltung und Stellung unverkennbar ihr Geschlecht. In künstlerischer Hinsicht kommt sie aus ihrer Rolle nicht heraus, ja sie erliegt ihr auf langen Strecken, wird larmoyant, pathetisch, verliert den Gefühlston, weil man nicht ewig klagen und verzweifeln kann, und spart sich merklich für die kleinen Explosionen auf, in der ihre eminente Beredsamkeit, leider von der Stimme im Stich gelassen, ihres Sieges sicher ist.

12. November.

Gerda Hübner ist eine junge Lehrerin, die von ihren Lektionen lebt. Sie steht allein in der Welt, das heißt nicht ganz allein, denn erstens hat sie einen Geliebten und zweitens hat sie einen unehelichen Vater. (Wenn es uneheliche Kinder gibt, muß es wohl auch uneheliche Eltern geben.) Diesen Vater will sie aber nicht anerkennen, weil er ihre Mutter dermaleinst schnöde verlassen hatte. Ein nobler Stolz, denn der Vater, deutscher Gesandter bei einem jener südamerikanischen Raubstaaten mit dem hohen Goldkurse ist auch noch immens reich. Er hat seinen Abschied genommen, kommt nach Berlin, will das Unrecht, das er begangen, gut machen und seine Tochter in aller Form legitimieren. Als Gerda auf Grund einer längeren Aussprache wahrnimmt, daß dieser

Max Freiherr von Wittinghof, Exzellenz, einer der edelsten Diplomaten ist, die jemals im deutschen Reichsdienst gestanden, schmilzt ihr Stolz. Schon will sie dem Vater beglückt in die Arme sinken, da fällt ihr ein, daß sie einen Geliebten hat. Sie beichtet ihren Fehltritt schmerzlich-zerknirscht und glaubt nun alles verloren. Sie irrt sich natürlich, denn ein so edler Mann wie ihr Vater kann nichts anderes tun, als jetzt erst recht seine Hände schützend über sie auszubreiten. Wer aber ist dieser Geliebte? Der Assessor im Handelsministerium, Edmund Schellhorn, der Sohn des streberischen Geheimrats Schellhorn, eines Beamten im Ministerium des Freiherrn Karl von Wittinghof, der seinerseits Gerdas unehelicher Onkel ist. Nichts kann erwünschter sein, denn jetzt hat der Diplomat alle Karten in der Hand, und da Vater und Tochter sich in Liebe und wechselseitigem Verzeihen finden, läge nichts näher, als daß eines von beiden sagte: „Nun wollen wir aber Edmund holen lassen und ihn von der wunderbaren Fügung verständigen. Ein unbesoldeter Assessor kann eine arme Lehrerin von seinem Einkommen begreiflicherweise nicht gut ernähren; die künftige Baronesse von Wittinghof jedoch, die reiche Erbin und Tochter eines so edlen Vaters, wird er aller Wahrscheinlichkeit nach mit tausend Freuden zum Altar führen!" Dann wäre aber das Stück aus gewesen, bevor es recht angefangen hätte, und deshalb wird es vom Verfasser an einem haardünnen Faden weitergesponnen. Gerda hat jetzt keine andere Sorge mehr als die: ob sie auch den Eltern ihres Geliebten gefallen werde. „Das wollen wir gleich herausbekommen", erwidert der Diplomat, „ich werde dich ihnen als meine legitime Tochter vorstellen!" Mit diesem Ausblick auf eine „Maskerade" schließt der erste Akt.

Der zweite beschäftigt sich in der Hauptsache mit der Schilderung des geheimrätlichen Elternpaares.

In diesem Hause spielt eine Maskerade anderer Art. Mann und Frau, die sich hassen, sind übereingekommen, vor der Welt die größte Herzlichkeit zu heucheln. Er, eine Stütze von Thron und Altar, ein Hort der offiziellen Sittlichkeit, betrügt seine Frau seit unvordenklicher Zeit, und sie weiß es, ohne sich zu wehren. In seiner amtlichen Karriere voranzukommen und den Schein der untadelhaftesten äußerlichen Korrektheit um jeden Preis aufrecht zu erhalten, ist seine Hauptlebensaufgabe. Gerdas Vater macht dem Ehepaar, das er ohnehin von früher kennt, seine Visite und wird selbstverständlich mit Beglücktheit empfangen. Er erkundigt sich nach dem Sohn, Assessor Edmund, und bemerkt leichthin, seine Tochter kenne den jungen Mann bereits. Aus dieser harmlosen Mitteilung errät der Herr Geheimrat ohne weiteres, daß die Baronesse Wittinghof (Gerda) seinen Sohn liebe und daß diesem also eine großartige Chance winke. Ein solches Glück verscherzt man sich nicht, davon kann keine Rede sein, und nach schwachem Widerstand ergibt sich Assessor Edmund den väterlichen Überredungskünsten und entschließt sich, seiner Geliebten Gerda (Baronesse Wittinghof) den üblichen Abschiedsbrief zu schreiben.

Im dritten Akt nimmt die Maskerade ihren Fortgang. Gerda zieht ins Haus ihres Vaters. Sie ist unruhig, denn ihr Geliebter hat gegen seine Gewohnheit nichts von sich hören lassen; sie wartet ungeduldig auf einen Brief von ihm. Geheimrats machen ihre Aufwartung und lernen die Baronesse kennen. Überflüssig zu bemerken, daß sie entzückt von ihr sind. In dem Moment, da auch Assessor Edmund gemeldet wird, empfängt Gerda den Brief, der ihr aus ihrer alten Wohnung überbracht worden. Sie verschwindet um ihn zu lesen und erfährt, daß ihr Geliebter sie um ihrer selbst willen verlassen will: er muß ja die Baronesse Wittinghof heiraten. Sie

stürzt außer sich vor Schmerz wieder auf die Szene, und während Geheimrats und Sprosse perplex sind, wirft sie Edmund seine spekulative Treulosigkeit vor.

Der Schlußakt dreht das Maskenspiel nach einer neuen Seite. Gerda hat noch eine Aussprache mit dem Herrn Assessor. Sie stellt sich, als wolle sie auf Namen und Vermögen ihres Vaters verzichten. Wird Edmund diese Probe bestehen und die Geliebte dennoch heimführen? Nein; da er ein Theatermensch ist, besteht er die Probe nicht. Nun weist Gerda ihm die Tür. Sie wird diesen Schlag verwinden, denn es bleibt ihr ja doch ihr geliebter edler Vater und das freie Amerika. Hiermit schließt das kühle dramatische Rechenexempel, das sich in diesem Stück darstellt. Was warm darin ist, sind nur Worte. Ach und Worte, auch die besten und feinsten, wie rasch verklingen sie!

Und aus diesem Grund und trotz des Erfolgs, den es fand, können wir das neue Stück als einen Fortschritt in der Entwicklung Ludwig Fuldas nicht begrüßen.

19. November.

Das Drama „Die Siebzehnjährigen“ von Max Dreyer spielt auf einem Gut irgendwo in der norddeutschen Ebene. Der Gutsherr Major von Schlettow hat erst unlängst den Dienst quittiert. Er ist mit dem Pferde gestürzt, und dieser Unfall hat eine Verletzung der Sehkraft zur Folge gehabt. Ist auch das Übel nahezu behoben, so muß sich Schlettow doch noch Schonung auferlegen, und diese Notwendigkeit beengt einen Mann wie ihn, der starke künstlerische Interessen, ja, Talente hat und leidenschaftlich gern an der Staffelei sitzt. Merkwürdig überhaupt, daß sich diese ausgesprochene Ästhetennatur im nüchternen Gamaschendienst bis zum Majors-

patent hat hinauf dienen können. Trotz seiner vierzig und etlichen Jahre ist Schlettow ein rechtes Kind geblieben. Die Prosa des Lebens überläßt er Annemarien, seiner Frau, die ihn mit einer fast mütterlichen Sorgfalt betreut. Geschickt weiß sie den im Grunde Haltlosen zu leiten; klug versteht sie seinen Lebensdrang und seine Schönheitsgier ungefährlichen Zielen zuzuwenden. Aber bei all ihrer Überlegenheit erwägt sie nicht, daß man doppelt aufpassen müsse, wenn diesem unverbrauchten Manne, der so leicht Feuer fängt, plötzlich die zündende und entzündliche Jugend in armweite Nähe tritt. Ihre eigene Cousine und Adoptivschwester (dieses erkünstelte Verwandtschaftsverhältnis soll vermutlich Annemariens blindes Vertrauen motivieren) Erika von Gellenhofen, die zu Besuch kommt, steckt das Haus in Brand. Sie ist die eine von den beiden Siebzehnjährigen, die das Stück betiteln halfen. Der andere ist der einzige Sohn der Schlettows, Frieder, der aus der Kadettenanstalt auf Ferien heimkehrt. Da die beiden jungen Leute gleich alt sind, ist das Mädchen natürlich beträchtlich älter. Er ist hier der Backfisch, und sie fühlt Frieders Unreife und behandelt ihn danach. Da ist sein Vater doch ein ganz anderer. Den liebt sie, und sie weiß, er liebt sie wieder, wenn er sich auch hütet, es ihr zu zeigen.

Die Dinge nehmen nunmehr folgenden Verlauf: Frieder, der Kadett, entdeckt sein Herz und entbrennt in Liebe zu Erika. Diese versteht es, den Vater aus seiner Zurückhaltung herauszulocken, und ein Liebesrausch umfängt beide. Herr von Schlettow und Erika verabreden ein Rendezvous. Heute abend, nach dem Erntefest, wenn der Mond aufgeht, werden sie einander im Pavillon am See treffen. Frieder belauscht zufällig das Paar, ist Zeuge der ausgetauschten Zärtlichkeiten und hört von der Verabredung. Da stürzt die kleine Welt dieses Siebzehnjährigen in Trümmer.

Es ist nicht klar gemacht, wie stark der Rückschlag des eigenen Liebesgefühls, das er mißachtet sieht, auf ihn wirkt. Aber daß sein Vater, der in seinen Augen der herrlichste aller Männer ist, imstande sein sollte, die Mutter zu betrügen, — diese niederschmetternde Unbegreiflichkeit macht ihn verzweifeln. Da er kein anderes Mittel findet, die Schändlichkeit zu verhindern, erschießt er sich auf der Schwelle des Pavillons, der für das Stelldichein gewählt war.

Der vierte Akt, der nach dieser Katastrophe einsetzt, ist der peinlichen und ganz konventionell geführten Auseinandersetzung zwischen den beiden Ehegatten einerseits und Erika von Gellenhofen andererseits gewidmet. Die Verständigung wird dadurch erleichtert, daß Herr von Schlettow für die Ophthalmologen und Neurologen ein interessanter Fall wird und infolge der Aufregung über das fürchterliche Unglück erblindet. War es ihm denn im Grunde ernst gewesen um diese neue Liebe? Er beteuert das Gegenteil, und Frau Annemarie sieht bereitwillig ein, daß bloß eine flüchtige Künstlerlaune den schönheitsfrohen Mann irre geführt hat. Jetzt, da der Blinde sie braucht, wird der Bund der beiden gefestigt bleiben. Erika aber wird das düstere Erlebnis überwinden müssen; sie wird, wie sie früher wünschte, das Konservatorium beziehen und Geigenkünstlerin werden, und mit der Zeit wird sie wahrscheinlich allmählich aufhören, siebzehn Jahre alt und für die Schlettows gefährlich zu sein. —

Das Stück mutet an, als sei es das Produkt einer Kreuzung zwischen Halbes „Jugend“ und Sudermanns „Johannisfeuer“. Zwar hat es direkte und stärkere Ähnlichkeitszüge weder mit diesem noch mit jenem, allein von den Stimmungen und Absichten beider ist es berührt, so daß man wohl sagen könnte, es sei unter einer literarischen Suggestion entstanden. Wüßte man nicht, wer der Verfasser ist,

so würde man eher auf Sudermann als auf Halbe raten, denn in diesem neuen Drama stammt das Vorantreibende nicht aus der Zähe, nicht aus dem Schacht des Elementaren, sondern das Leidenschaftliche darin ist wohltemperiert und mit Bezug auf die Möglichkeiten seiner Theaterwirkung mit Bedacht ausgerichtet. (In der Feinheitsnummer des Dichterischen dürfte auch Max Dreyer zwischen Sudermann und Halbe zu stehen kommen.)

Der Verfasser der „Siebzehnjährigen“ ist ein genauer, fast pedantischer Motivierer; er versteht etwas von menschlichen Charakteren und hat die Fähigkeit, sie psychologisch zu entwickeln. Er sucht jeder Einwendung zuvorzukommen, und fast alles, was er zeigt, ist auf den ersten Blick einleuchtend und steht am Saume des Wahrhaftigen. Verläßt ihn aber einmal seine Sicherheit, dann greift er, wie der Abend zeigte, gleich tüchtig daneben. Und da man aus der Spannung so brüsk herausgeschleudert worden, ist man hintennach auch geneigt, manches, was vorher bestach, genauer aufs Korn zu nehmen und für gekünstelt oder falsch zu halten. Enttäuschung ist allemal eine bittere Rächerin. —

12. Dezember.

Robert Misch hat den Gedankengang des „Biberpelz“ auf seinen Spinnrocken gesteckt und ihn in seiner vieraktigen satirischen Komödie „Biederleute“ fortgesponnen. Die wackere Frau Wolffin hat ihre Rolle an einen gewissen Herrn Breithaupt abgetreten, der nicht der Justiz eine Nase dreht, sondern mitsamt seiner Frau das Kunststück fertig bringt, auf Kosten der reglementierten Wohltätigkeit herrlich und in Freuden zu leben. Dieser Mann hatte in seinem Gewerbe, das er in einer kleinen Stadt be-

trieben, einen Unfall erlitten und ist mit seiner Familie nach Berlin gezogen. Er etabliert sich hier als notleidender Proletarier, und es zeigt sich, daß im Kampf ums Dasein die Armut unter Umständen ein ausreichendes Betriebskapital ist. Aber das ist auch kein gewöhnlicher Bettler, der sich etwa an die Straßenecken stellte und schüchtern die Hand ausstreckte. Das ist ein Künstler auf dem Gebiete der Fechtkunst, der genau weiß, was die Gesellschaft ihm schuldig ist, ja, was sie ihm zu danken hat, da er ihr doch Gelegenheit gibt, die Tugend der Mildtätigkeit zu üben.

Wohl wissend, daß die meisten humanitären Vereinigungen einem Armen nur zu Hilfe kommen, wenn dieser sich genügend ausweisen kann, daß er auf eine Weise hungert, die den Vorschriften ihrer Statuten entspricht, versteht es Herr Breithaupt, seine „Würdigkeit" ins hellste Licht zu rücken. Ja, wenn alle so wären wie er, dieser biedere Mann, der in seiner Familie auf Zucht und Ordnung hält und Sonntags nie die Kirche versäumt, dann würde auf der Hausarmenpflege des Himmels reichster Segen ruhen. Herr Breithaupt ist überdies auch Mitglied des Kriegervereins, königstreu bis in die Knochen; ein Appell an das gute Herz der alten Kriegskameraden bleibt selten vergeblich, und Staat und Stadt beeifern sich, diese bescheidene Stütze von Thron und Altar ihrerseits zu stützen.

Hörer und Leser haben von Anfang an erraten, daß alles Lug und Trug ist. Herr Breithaupt ist ein abgefeimter Gauner, der mit seiner Proletenschlauheit die ebenso wohltätigen wie klugen Pastoren und Geheimratsfrauen zum besten hält. Einem verschämten Armen von solcher Unverschämtheit ist der Wohltätigkeitssnobismus trotz aller Vorsicht nicht gewachsen. Wie Breithaupt selber ein Erzhalunke ist, strotzt es auch in der Familie dieser faux bonhommes von Gemeinheit. Die Frau betreibt ein wucherisches

Winkel-Versatzgeschäft; die eine der beiden Töchter, Milly, eine Dirnen-Natur, ist mit Genehmigung ihrer Eltern die Geliebte eines eleganten Tagediebs, und die andere, die einen unbegreiflichen Drang zum Soliden in sich hat, wird von ihrem Vater zurückgesetzt und verhöhnt.

Die Dinge entwickeln sich auf folgende Weise: Herr Breithaupt verkuppelt Milly an den alten reichen Rentier Reinecke, den Vorsitzenden der Armenkommission, und erpreßt von diesem dreißigtausend Mark. Mit dieser Mitgift kann Milly ihren Tagedieb heiraten, und auf der Hochzeit, die im Beisein der frommen und königstreuen Helfer und Helferinnen gefeiert wird, erscheint eine Deputation des Kriegervereins und bringt dem verdienstvollen Mitkämpfer die Ernennung zum zweiten Vorsitzenden. Auch die Frömmigkeit macht sich bezahlt; Herr Breithaupt bekommt das gesicherte, behagliche Amt eines Küsters an der X-Kirche. —

Die Fabel des neuen Stücks mit ihrer gebeizten „Simplizissimus"-Stimmung nimmt sich nicht übel aus, das Stück selber leidet in seiner Wirkung unter einem ästhetischen und einem ökonomischen Rechenfehler. Zunächst scheint uns, der Verfasser habe seinen Stoff, den er übrigens mit unanfechtbarer Logik aufrollt, zu derb angefaßt. Die Satire, die einen mit Nachdruck auf die Dinge hinstößt, ist immer lästig, und gar im Theater, wo alles so sinnfällig ist, wird man sicher vorziehen, zum Zeichen des Einverständnisses bloß ein Augenzwinkern zu erhaschen. Da nun hier der Kontrast zwischen Spiel und Wirklichkeit ohne künstlerische Abglättung gezeigt wird, also so abstoßend, wie er ist, fällt das grelle Licht nicht nur auf das Gegensätzliche, sondern auch auf das Gegenständliche. Wie der Spott Hohn wird, wird das Derbe dreist und das Menschliche schmutzig. Dies ist der Satire mit Recht gleichgültig, weil ihr der aufgedeckte

Widerspruch nur ein Mittel der Belehrung ist, aber im Theater geniert es.

In seiner Unbedenklichkeit, der es bloß um die glatte Beweisführung zu tun ist und die sich dem Stofflichen völlig hingibt, ist das Stück, wenngleich es nicht mit Zustands-Schilderung die Zeit vertrödelt, doch ein Rückfall in den Hinterhaus-Naturalismus strengster Ordnung. Allein selbst wenn sich der Verfasser in der Feinheitsnummer seiner Darlegung nicht vergriffen hätte, bliebe immer noch die Frage offen, ob überhaupt die Satire als solche für die Dauer eines ganzen Theaterabends den wirksamen Grundton eines Stückes bilden könne. Im Wesentlichen ist es immer eine und dieselbe Situation, aus der sich der komische Effekt ergibt. Dieser beruht darauf, daß die handelnden Personen im Interesse eines bestimmten Zweckes gezwungen sind, einen schönen Schein aufrechtzuhalten, der vom Publikum durchschaut wird und stracks wieder der realistischesten Wirklichkeit weicht. Das ist das eine und das andere Mal sehr ergötzlich, und wenn die Familie Breithaupt fidel bei ihrer Sonntagsgans sitzend, von dem recherchierenden Vorsteher der Armenkommission überrascht wird, wenn sie flink die Spuren des Wohllebens beseitigt, in ihr einträgliches Elend zurücksinkt und, sobald die Wolke vorübergezogen ist, gemütlich wieder zu ihrem Mahl zurückkehrt, so lacht man gern über den verschmitzten Streich. Wiederholt sich aber das Besuch ankündigende Läuten an der Vorplatztür den ganzen Abend hindurch und hat es fast stets die gleiche Komödie zur Folge, so gewöhnt man sich an den Trick und lehnt ihn allmählich als zu einförmig ab. Die Satire, die grobe wie die feine, muß, wie uns dünkt, ökonomisch sein, wenn sie im Theater ihre Absicht erreichen will.

1905

13. Januar.

Den zweiten Teil von Goethes „Faust“ auf der Bühne sehen, also vielleicht erleben dürfen, wie die zähe Glockenspeise der klassischen Buchdichtung Form und Klang gewinne, — dieses seltene Ereignis müßte weit in die Lande hinausläuten. Aber seit Devrient, Wilbrandt, Claar und anderen, früheren und späteren, hat man sich gewöhnt, die Botschaft anzuhören, ohne ihr recht Glauben zu schenken; man weiß im voraus, daß der Guß nicht gelingen kann, weil keine Flamme und kein Schweiß Macht über das Unschmelzbare hat. Angesichts so sicherer Mißwirkung, — sollte man da nicht überhaupt von dem Versuch abraten, den zweiten „Faust“-Teil ins Theater zu ziehen? Mit einem bündigen Ja oder Nein ist diese Frage nicht zu beantworten. Aus der letzten Frankfurter Aufführung des Werkes, vor jetzt vierzehn Jahren, hatte man sich in einem solchen Zustand der Betäubtheit fortgeschlichen, daß man eine Wiederholung des Unternehmens damals und seither unmöglich begehren, ja, daß man eher den Wunsch hegen konnte, ihr, wenn es dazu käme, möglichst weit aus dem Wege zu gehen.

Die Eindrücke des heutigen Abends leiteten dagegen zu der Ammunterung hin, für die Theater-Gerechtsame der Dichtung einen günstigeren Gesichtspunkt zu suchen. Manches Äußere, das ins Gewicht fällt, hat sich verändert, gebessert. Damals spielte man das Werk in unserem Opernhaus; das gesprochene Wort verhallte in dem weiten Saale, und eine vordringliche Musik verdeckte vollends, was von den lauten Auftritten hätte vernehmbar bleiben können, so

daß eigentlich nur eine bunte Flucht von Bildern unter störenden Geräuschen am Auge des Beschauers vorüberglitt. Auch gab man das Werk in einem Zuge, das beste Mittel, es umzubringen, selbst wenn es wirklich theatralisch lebendig wäre. Heute, im neuen Schauspielhaus mit seiner intimeren Stimmung wurde alles einzelne deutlich, zumal man auch die musikalische Illustration tunlichst beschränkt hatte; die wechselnden Gestalten traten mehr heraus, die Vorgänge rückten näher zusammen; es war dem gründlich Vorbereiteten leichter gemacht, die tiefen Rätsel, die ihm das Buch aufgab, auf der Bühne getreulich und ebenso ungelöst wiederzuerkennen. Ferner hatte man die Dichtung geteilt, spielte heute nur die eine Hälfte, und da hiermit keinerlei Handlung, nichts, das einer Spannung gliche, unterbrochen, sondern nur die Aufklärung dunkler Zusammenhänge auf einen andern Abend verschoben wird, der diese Aufklärung freilich auch nicht bringt, schonte man die Fassungskraft des Zuschauers und erhielt ihn eher bei Laune und Ehrfurcht.

Dieses ist wohl das Wichtigste, das für die stets flüchtige Theaterexistenz des zweiten „Faust"-Teils in Betracht kommt: von der Bühne möge die Anregung ausgehen, daß der Sinn der Hörer sich dem „Faust"-Buche mit all seinen Geheimnissen, mit all seinen Unergründlichkeiten, mit all seinen Herrlichkeiten in Ehrfurcht zuwende. Hier, in der Vaterstadt Goethes von Zeit zu Zeit an das Vermächtnis des Unsterblichen zu erinnern, ist eine noble Obliegenheit, und dem Mann, der nicht abläßt, sich um die Dichtung strebend zu bemühen, Herrn Intendanten Claar, wird dafür ernstlich zu danken sein.

Was möchte wohl der Dichter selber dazu sagen, wenn er seinen gereiften Faust im Theater sehen könnte? Der Achtundsiebzigjährige freute sich dieser Hoffnung, aber über die Schwierigkeiten, die einer

Aufführung entgegenstanden, war er sich klar. Das Werk mußte den Menschen erst „aufgehen", und Theaterdirektoren, Poeten und Komponisten hatten darin ihren Vorteil zu finden. „Ausstattungsstück ist jetzt dein ‚Faust' geworden!" Dem Spott, der ihn treffen sollte, war der Dichter zuvorgekommen, indem er selbst darauf hinwies, wie das Ganze in seiner Fülle und Sinnlichkeit zu großer Pracht und Mannigfaltigkeit in Dekorationen und Kostümen, zu überraschenden Verwandlungen und reizenden Balletten Anlaß geben sollte. Ja, er ging in der Erkenntnis des ungewohnten Eindrucks, den sein Werk hervorbringen würde, so weit, daß er, ohne der Gefährdung seines Verses zu achten, mehrfach den Wunsch äußerte, die Musik solle ihm zu Hilfe kommen. Wenn nur ein recht großer Komponist sich an dieses Stück machte, das als Tragödie anfange und als Oper endige! Wer es noch nicht wußte, wird sich gewiß wundern, zu erfahren, daß des Dichters Blicke vorzugsweise zu Meyerbeer hinstrebten, weil dieser lange in Italien gelebt habe, so daß seine deutsche Natur mit der italienischen Art und Weise sich verbinden konnte. Auch an Rossini dachte er, ob dieser nicht sein großes Talent zu einer Komposition für die „Helena" zusammennähme. Allein vor allem erkannte der praktische Theatermann in Goethe, daß bei der Unsumme von innerem Material, das sich seit fünfzig Jahren in der Dichtung übereinandergehäuft, das Ausscheiden und Ablehnen die eigentlich schwierige Operation sein würde.

Mit scharfem Messer wird der Ausschneider und Ablehner in dem wuchernden Rankenwerk des Symbolisch-Mystischen zu roden haben, bis er den Ausblick auf den „Gipfel" des Ganzen, zur Helena, einigermaßen frei bekommt. Aber wieviel Hemmendes und Ablenkendes er auch immer beseitigen mag, — die zwischen den Episoden vermittelnden Ideen, die der Dichtung mangeln, — wie „an antiken Bildwerken,

wo die Gespanne die Wagen ziehen, gleichfalls Geschirre und Stränge fehlen", — diese für die Bühne unentbehrlichen Verbindungsfäden werden durch keine ablehnende Bearbeitung an- und fortgesponnen. Und nicht mehr wie einst trägt rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor. Denn macht die Dichtung nach Goethes eigenen Worten sehr große Ansprüche an den Leser, — wie unerfüllbar große stellt sie erst an den Hörer!

Mit Gedanken tief befrachtet und oft überlastet, mit Gedanken, wie sie ein Greis, der ein Goethe ist, über alle Zufahrtsstraßen hinauseilend, in die entlegensten Fernen entsendet, so ziehen die Reden schwer und schwankend einher. Ins Äußerste verästelte Beziehungen, Andeutungen, Hinweise schlingen sich von Wort zu Wort. Gleich Girlanden aus getrockneten Blumen hängen auf langen Strecken die Verse hernieder, bis mit einem Male wieder Kränze von frischem Eichenlaub und Tannengrün sich eingeordnet zeigen und die ganze Dichtung gar wundersam zu blühen anhebt, als habe der versonnene Genius den Weg in den Frühling und zu seiner Jugend zurückgefunden.

Heut, da alles vernehmlicher und sichtbarer geworden war, wirkte das, was ehemals selber so ganz verworren schien, nur auf den Hörer verwirrend. Man kam sich der Dichtung gegenüber etwa vor, als wohne man einer Theatervorstellung in einer fremden Sprache bei, deren man gerade nur soweit mächtig ist, um die langsamen Reden zu erhaschen, während die Geschehnisse selber im Zwielicht bleiben. Und indem man dieses Unvermögen fühlte, tröstete man sich mit der Annahme, daß es den Darstellern genau so erginge, weil sie vieles von ihren Reden mit einer Überzeugtheit sprachen, der man leicht anmerkte, daß sie bloß gespielt war. Die Dichtung hat auch keine Rollen im Theatersinne. Für Faust, Mephisto und

die anderen Bekannten aus dem ersten Teil steht nur die konventionelle äußere Form fest; die Aufgabe aller beruht wesentlich darin, das Rhetorische künstlerisch vorzutragen.

Mephisto muß sich nebenbei noch den Anschein geben, als sei er nach wie vor der Lenker des Spiels, das doch auch über ihn achtlos hinwegschäumt. Herr Bayrhammer entsprach diesen Anforderungen mit gutem Gelingen; er behielt sich in der Gewalt, belebte seine Rede, und man konnte wirklich glauben, es gehe eine den Vorgang fortführende Kraft von ihm aus. Faust irrt durch den ersten Abend wie ein Suchender; Herr Kirch tat für ihn das Mögliche, indem er seinen Worten den Ton sehnsüchtiger Leidenschaftlichkeit verlieh. Den Kaiser, der als Rolle weder Gestalt noch Gesicht hat, gab Herr Bauer nicht feierlich, sondern mit einem sehr wirksamen Anflug von moderner Bonhomie. Als gute Sprecher traten hervor: Herr Bolz als Famulus, Herr Fricke als Baccalaureus, Herr Auerbach als Wagner, Herr Pfeil als Kanzler, Herr Diegelmann als Chiron, Herr Kanngießer als Greif und so weiter und so weiter. Frau Mondthal sprach die Sphinx mit wuchtigem Ton, und eine Stelle, an der wir bisher vorübergegangen, erhielt durch sie eine besondere Bedeutung:

„Wir, von Ägypten her sind längst gewohnt,
Daß unsereins in tausend Jahren thront . . .
So regeln wir die Mond- und Sonnentage,
Sitzen vor den Pyramiden
Zu der Völker Hochgericht,
Überschwemmung, Krieg und Frieden —
Und verziehen kein Gesicht“

Sehr fein und beziehungsvoll sprach der Homunculus durch den Mund von Fräulein Einzig. Die Aufführung ist eine Mustervorstellung, nicht nur in der Art, wie die enormen szenischen Schwierigkeiten gleichsam spielend überwunden sind, sondern auch wie das Ensemble trefflich geübt war, wie Wort, Klang

und Licht stets mit der größten Präzision zusammentrafen und wie alles Bildhafte sich reich und glänzend darstellte. Diese Vorstellung ist eine Sehenswürdigkeit, und als solche schien sie auch vom Publikum, das den Saal in allen Teilen füllte, mit regem Interesse aufgenommen zu werden. Da das Auge unablässig zu schauen fand, blieb man bis zum Schluß beschäftigt. Sprangen hier und da geflügelte Worte auf, so ging es wie ein Geräusch des Erkennens durch das Haus, und wo immer der greise Dichter den Mund zu einem Lächeln verzieht, zeigte sich das Publikum willig und bereit, auf diese Stimmung einzugehen. Häufiger und lauter Beifall lohnte dem Eifer und der Mühewaltung vor und hinter den Kulissen. Die „Dekorationen und Kostüme", die „überraschenden Verwandlungen und reizenden Ballette" haben diesmal ihre Schuldigkeit getan. —

20. Januar.

Der Liebesgott, so klein er ist, zwingt allen seine Launen auf: Weisen, Helden, Göttern. Aristoteles kriecht auf allen Vieren einher und läßt die Geliebte auf seinem Rücken reiten; Herakles spinnt seinen Rocken zu den Füßen der Omphale, und Zeus höchstselber nimmt, um Leda zu verführen, die Gestalt eines Schwans an. Aus dem Ei, das die Thespius-Tochter legt, schlüpft ein Kind aus, das bestimmt ist, das vergängliche Reich eines Königs zu zerstören und ein immergrünes Reich der Poesie zu begründen: Helena. Der Liebesgott winkt, und ein Weib entzündet einen Weltbrand mit ihren Augen. Und wie in der Bibel ist es kein geringerer Gegenstand als ein Apfel, der die folgenschwere Handlung auslöst (wie lange nachher, in schon helleren Zeiten, zur Genugtuung aller Pomologen ein dritter Apfel die Freiheit eines Landes erringen hilft).

Niemals ist Frauenschönheit hochherrlicher gefeiert worden, als hier in der griechischen Sage. Da ist sie, die Dioskuren-Schwester, die „Schimmernde“, wie die Dichtung sie nennt, und sie braucht nur da zu sein, um durch ihren Anblick die Wünsche aller Männer bis zur Raserei zu entflammen. Neunundzwanzig Götter- und Fürstensöhne haben um ihre Hand geworben, und so groß war die Furcht des Vaters vor der Feindschaft der Freier, die man schließlich würde abweisen müssen, daß er sie alle schwören ließ, den dereinst Erwählten in seinem Besitz zu schützen. Durch die Mutterschaft wird Helena nur noch schöner; als sie nach der Flucht mit Paris in Troja weilt, achten Priamus und seine fünfzig Söhne der Gefahren nicht, die der spartanische Gast über die Stadt heraufbeschwört, sondern mancher spricht leise:

> Tadelt nicht die Troer und hellumschienten Achäer,
> Die um ein solches Weib so lang ausharren im Elend!
> Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht jene von Ansehn. . .

Ihren Hauptsieg aber erkämpfen die Reize der Herrlichen, als Troja gefallen ist. Für gewöhnlich hat die Häßlichkeit einen großen Vorzug vor der Schönheit: sie ist dauerhafter. Über Helena indes hat auch die Zeit keine Gewalt. Neun Jahre lang währt der Krieg mit seinen unendlichen Leiden und Freveln, doch kaum ist Menelaos seiner Gattin wieder ansichtig geworden, so ist er von ihrer Schönheit aufs neue so sehr bezaubert, daß er das Vorgefallene vergißt und mit ihr versöhnt nach Sparta zurückkehrt. Nicht alle Ehe-Irrungen gelangen zu so munterem Ausgang.

Dieses höchste Wunder alles Ewigweiblichen mit eigenen Armen umfangen zu dürfen und sich von ihm „hinanziehen“ zu lassen, — das ist die Lebenssehnsucht des gereiften Faust geworden. Mit dem Hexentrank im Leibe, der ihm die Jugend zurückgibt, konnte er in jedem Gretchen eine Helena küssen.

Ist man jung, so liebt man die Frauen nicht, weil sie schön sind, sondern die Frauen sind schön, weil man sie liebt. Der rechte Mann auf der Höhe des Daseins durchschaut die Lockmittel der listigen Natur; ihn verlangt nicht nach Liebschaften, sondern nach Liebe, nach einem Gefühl, das nicht flüchtig und verwirrend ist, sondern Dauer hat und Halt gibt.

Bevor es ans Abschiednehmen geht vom Mahl des Lebens, will Faust seine ganze Seele und seine ganze Begierde noch in eine einzige große gesammelte Liebe ausschütten, in eine Liebe, so übermächtig, so übermenschlich, so grenzenlos, daß er in dem einen Weibe gleichsam das ganze Geschlecht umarme und daß dieses ihm sein Ewiges enthülle. Da aber Vergänglichkeit ein Grundgesetz des Lebens ist, wird diese außerirdische Empfindungs- und Genußhöhe nicht bei Lebendigen zu finden sein; man wird sie bei den Heroen der Legende, bei den Schatten der Unterwelt zu suchen haben. Vielleicht bei der Lichtgestalt der Griechensage, bei Helena? Ja, bei ihr, die gewissermaßen am Horizont der Wirklichkeit steht, dort, wo Dichtung und Geschichte dämmernd ineinander übergehen. Helena, erscheine!

Schon einmal ist der holde Spuk Faustens gierigen Händen entglitten. Diesmal aber sollen Höllenzauber und Dichtersehnsucht sich vereinigen, um das geliebte Phantom in Fleisch und Blut verkörpert festzuhalten.

Wie ein erratischer Fels erhebt sich das Helena-Drama aus der „Faust"-Dichtung. Das Zeitalter der Gotik ist versunken, und überblaut vom südlichen Himmel, umblüht von Zypressen und Lorbeer kündigt sich die antike Schicksalstragödie mit ihren ernsten, strengen Formen an. Sie baut sich auf wie ein klassischer Tempel. Auf breiten Marmorstufen steigt man hochgestimmt zu schlanken Säulen empor, die ein köstliches Giebelfeld tragen. Wir kennen diesen edlen Fluß der

Linien, an deren unzerstörbarer Ruhe alles Entsetzen grausiger Menschenschicksale zu zerschellen scheint. In berückendem Wohllaut, feierlich gemessen und lang aushallend, tönen die Reden. Dunkle Ereignisse bereiten sich drohend vor. Helena ist nach Sparta heimgekommen und erwartet, entgegen der Sage, die Rache ihres Gatten. An ihrer Todesfurcht zieht Mephisto-Phorkyas, Kuppler wie einst, die Zeustochter in Faustens Ritterburg. Der nordische Mann-Mensch und das griechische Vollweib treten sich gegenüber, und ihre Augen und ihre Herzen bleiben ineinander hängen. Arkadiens Grotten hüten das Geheimnis ihres Glücks, ihrer übermächtigen, übermenschlichen, grenzenlosen Liebe, bis Euphorions holdselige Erscheinung Glück und Liebe allen offenbar macht.

Diese Episode schaltet sich in die Dichtung so jähergreifend ein, wie sich etwa — um ein Beispiel zu bieten, — das tiefwühlend-klagende Allegretto in Beethovens frohe Siebente einschleicht. Die letzte Liebe löst sich im Äther, das Körperliche entschwindet, das Glück ist ein Gleichnis geworden. Von keiner Sehnsucht mehr gehemmt, kehrt der alternde Faust zu hohen Werken ins Leben zurück: nicht nur im Anfang war die Tat, — sie soll seine Tage auch beschließen helfen.

Als romantisches Tongemälde, mit den Griffelzügen von Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ endet das Lebensdrama des Wahrheitsforschers, des Glücksuchers, des Schönheitskünders, des Seelendeuters, des Daseinskämpfers, des großen Dichtermenschen, der das Unbeschreibliche getan hat. In unsterblichen Worten, in überwältigenden Gedanken klingt es aus, in einer so milden, friedevollen Frohheit, in einem so innigen Akkord des dankbaren Versöhntseins mit Welt und Schicksal, in einem so erhabenen Seher- und Segenswunsch für die ganze Menschheit, für alles, was atmet und wirkt und ringt und sich sehnt und duldet, daß den Leid- und Freudtragenden, wenn die Dichtung

verrauscht ist, nur übrig bleibt, die Hände zu falten und den Genius zu preisen: Heilig, heilig, heilig!

Aber ach — je mehr das Werk, voranschreitend, grübelnd in sich versinkt und je häufigere Fragen es unbeantwortet läßt, um so weiter entfernt es sich von der Bühne. Dem heutigen zweiten „Faust"-Abend gelang es nur noch notdürftig, in einer äußeren Beziehung zu den Eindrücken des Buches zu verbleiben. Das Theater mit seinen einleuchtenderweise rüstig zugreifenden Händen hascht vergeblich nach den sublimsten Schönheiten der Dichtung, und indem es gezwungen ist, auf das Sinnfällige hinzuwirken, wird das Allerzarteste grob und gar das Gröbere verdrießlich. Das Helena-Idyll büßte von seiner Größe und Leuchtkraft ein, und das Zeitlose darin, das die Phantasie so herrlich dünkt, bot, Szene und Kostüm geworden, dem Auge den Gegensatz zweier Kulturepochen, die nebeneinander nur im Maskenscherz möglich sind. So warm und schlicht sprach Fräulein Boch die Helena, so dringlich warb der Faust des Herrn Kirch um die Göttliche, so stark war der Eindruck, den Herr Hermann als Phorkyas schon bei seinem ersten Erscheinen im Torrahmen des Sparta-Schlosses hervorbrachte, so anmutig verdeutlichte der Euphorion des Fräulein Sangora den Sieg des Gedankens über die Erdenschwere (leider war die wundersame Trauerklage, die seinem Sturze folgt, mit vielem Nebensächlichen gestrichen worden) und so planvoll hatten die Vorkehrungen der Regie den Vorgang ins Licht gesetzt, — und dennoch hatte sich das ganze blühende Zauberspiel in lastendes Theater verwandelt.

Der folgende Kaiser- und Schlachtenaufzug mit seinen schon im Buche schwer zu genießenden Staatsaktionen blieb unverständlich, nicht bloß weil Panzer und Waffen klirrten, sondern weil all die anspielungsreichen Reden am Ohr vorbeiklangen, ohne einen Sinn zu hinterlassen. Stärker trat nur die satirische

Schlußszene hervor, die die Unersättlichkeit der Kirche kennzeichnet.

Erst der letzte Akt, Faustens Ende, gab der Stimmung den Weg zur Höhe frei. Ergreifend umklangen die Frauenstimmen der Sorge, der Not, der Schuld, des Mangels den vom Tode Gezeichneten. Ergreifend nimmt er vom Dasein Abschied, ergreifend verkündigt ihm Gretchen in einem prachtvoll gestellten Schlußbilde die Gnaden des Himmels. Dann, als der Vorhang fiel, wallte der Beifall, der schon den Lauf des Abends willig und laut begleitet hatte, so ungestüm auf, daß Herr Intendant Claar wieder und wieder erscheinen und danken mußte. Auch seine technischen Mitarbeiter, die manch schwieriges Problem zu lösen hatten, gingen nicht leer aus.

Auf solche Weise wurde, soweit die Bühne, ihr guter Wille, ihre Kräfte und Möglichkeiten in Betracht kommen, ein großes und mühsames Unternehmen zu gutem Ende geführt. Der erste Abend war dankbarer als der zweite, das Ganze jedoch erwies in erfreulicher Weise den regsten Anteil des Publikums. Wo die Wirkung stockte, stocken mußte, war immer nur die Unlösbarkeit der Ansprüche schuld, die das Werk an die Welt der Sinne richtet. Jedenfalls ist die Möglichkeit einer Aufführung des zweiten „Faust"-Teils durch Herrn Claar erfolgreicher dargelegt worden als je zuvor, und in der Geschichte des Frankfurter Schauspiels werden diese beiden Goethe-Abende ihre Stelle finden.

13. Februar.

Für die Aufführung von Grillparzers „Medea" sind seit jeher schauspielerische Interessen maßgebend gewesen, nicht die des Dichters. Wäre es anders, so hätte die „Vließ"-Trilogie nicht aus dem Spielplan der deutschen Bühnen verschwinden können.

Zum letzten Male wurde sie unseres Erinnerns vor zwanzig Jahren in München aufgeführt. Es wäre mithin rühmlich gewesen, wenn das Frankfurter Schauspielhaus, da es wieder einmal eine Medea hat und zwar eine, wie gleich vornweg bemerkt sei, von tragischer Größe, — wenn unser Theater sich zur Aufführung aller drei Teile bequemt hätte. An zwei Abenden, denn der „Gastfreund“ ließe sich in einer halben Stunde spielen, und für die „Argonauten“ reichte bei kleinen Streichungen etwa im ersten und zweiten Aufzug der Rest der Zeit. Die Bedenken der Theaterpraktiker, die Medea in Kolchis und die in Korinth von der nämlichen Darstellerin spielen zu lassen, haben wir nie begriffen.

Auch Laube stieß sich an dem scheinbaren Widerspruch, der darin liegt, daß das Drama die Tochter des Aietes mit allen Reizen schmückt und die Gattin des Jason, bloß vier Jahre nach dem Raub des goldnen Vließes, dem Griechenvolk zum Greuel werden läßt.

Die Fähigkeit, zu objektivieren, ist unter uns Zuschauern doch größer, als die Regisseure uns zutrauen. Wir sagen uns: Medeens Schönheit hängt vom Gesichtspunkt der Betrachtung ab. Was in Kolchis verführt, muß nicht in Korinth entzücken. Für die Griechen ist diese Frau, die von den sagenhaften Gestaden des Pontos axeinos kommt, eine Barbarin, und der Ruf ihrer Zauberkünste rückt sie obendrein in den Bereich des Unheimlichen. Ist sie nun noch fremdartig in Benehmen und Kleidung, und hat sie vielleicht auch einen dunkleren Teint, der von der gepflegten Hautfarbe der korinthischen Modedamen absticht, so ist die Relativität ihrer Häßlichkeit uns Theaterbesuchern genügend erklärt. Dieser Vorwand kann also nicht ernstlich gelten; nach wie vor aber erscheint wie zu Clara Zieglers Wanderzeiten, auf der Bühne immer nur die rächende Medea, während doch

den Zuschauer, der nicht das ganze Gedicht im Sinn hat, ihre Untat noch viel motivierter dünken würde, wenn er wüßte, daß die Kolcherin, die so grenzenlos zu hassen versteht, einstmals auch grenzenlos zu lieben die Kraft gehabt hat. Man verfolgt nicht die Entwicklung einer Seele, wie der Dichter sie mit vielen sorgfältigen und bezeichnenden Einzelheiten anzeigt, sondern ein fertiger Charakter steht vor uns und handelt auf Grund von unentbehrlichen Voraussetzungen, deren Kenntnis uns vorenthalten ist.

So bringt der letzte Teil der Trilogie die nahe aneinandergerückten krassen Abschlußeffekte, die dem Schauspieler frommen; aber was der Dichter gewollt, was seine Kunst vorbereitet und begründet hat, bleibt im Buche stecken. „Du siehst den Gipfel nur, die Stufen nicht!", wie es in der Dichtung heißt.

Fräulein Rottmann ist die dritte Medea, die wir im Laufe einer erinnerungsreichen Theaterdienstzeit zu sehen bekommen. Vielen älteren Kunstfreunden wird gleich uns noch die Leistung der Ziegler in dieser Rolle vor Augen stehen. Ihr Stil mit seiner kalten Rhetorik und seinen berechneten Heroinengebärden würde heute schwerlich mehr durchdringen. Wir fühlten dies, als wir die Künstlerin vor drei Jahren in Wiesbaden als Marfa wiedersahen. Weniger getragen, menschlicher im Wesen, dank ihrer starken Natur zu großer Wirkung sich emporringend, war Charlotte Wolter als Medea. Bloß sparte sie sich, wie es ihre Art war, für die Höhepunkte des Vorgangs auf und ließ manche Übergangsszene, für die sie sich nicht interessierte, fallen.

Wer heute nicht im Frankfurter Schauspielhaus war, wird es leicht übertrieben finden, wenn er hier lesen wird, daß der deutschen Bühne in aller Stille eine Medea zugewachsen ist, die an ausdauerndster Kraft und jugendlicher Anmut, vor allem aber an Innerlichkeit und Tiefe heut weit und breit ihres-

gleichen sucht. Eine der Freuden, die im Referentenberuf so spärlich sind, ist uns beschieden worden: ein Mitglied, an dem der Spielplan lange vorüberglitt, das darob die Geduld verlor und Frankfurt verlassen wollte, entwickelt sich während dieser unfreiwilligen Muße und reift zur sicheren Meisterschaft. Es war wie ein Erlebnis, als diese Medea kam und ihre ersten Szenen sprach, als sie Töne anschlug, die seit Fräulein Franks Scheiden hier nicht mehr gehört worden sind, als sie weiterhin nicht bloß das Ohr in Beschlag nahm, sondern auch die Gemüter so tief ergriff, daß die Dichtung, die ihre Härten hat, sich wie von innen heraus erleuchtete. Eine „Königin des endelosen Weinens“, von der die göttliche Komödie spricht, ein Weib, mit dem schwersten Schmerz beladen, der in einem Menschenschicksal Raum hat, die Verratene und Mißhandelte, die mit ausgesuchter Qual in die Verzweiflung hineingejagt wird, — gebeugt, aber nicht gebrochen und sich und alle, die ihres Leidens Zeugen sind, durch die Größe ihrer Leidenschaft wieder aufrichtend, — so schritt diese Medea siegreich durch das Drama.

Und während sich gewisse Situationen der Dichtung wiederholen, so daß die Gefahr der Wiederkehr des gleichen Ausdrucks für das gleiche Gefühl nahegerückt ist, wußte Medea immer anders, immer neu, immer wieder bewegend zu sein, weil sie ihre Rolle mit ihrer Seele füllte. In den elegischen Stellen sanft und weich und mit der Herzensstimme der Liebe ihre Sache führend, lieh sie den tragischen Akzenten eine eherne Wucht, die manchmal erbeben machte. So gehörte der schöne Abend ohne jede Einschränkung der neuen Medea, Fräulein Rottmann. —

11. März.

Shakespeares Königsdramen, — „ces monstres détestables“, die Friedrich dem Zweiten das englische

Theater verleideten, — sind seltene Gäste auf unseren Bühnen. Das Winterprogramm der größeren Kunstinstitute verspricht zwar ihr Erscheinen mit wohltuender Regelmäßigkeit, aber gewöhnlich geht die Saison zu Ende, ohne auch nur eine Helmspitze von all den Lancaster, den York und ihren vielen Baronen gezeigt zu haben. Deshalb wollen wir in Frankfurt erkenntlich sein, daß wir nach mehrjähriger Pause eines dieser Standard-Werke, „Richard den Zweiten", in einer guten Aufführung heute wieder einmal zu schauen bekamen. Nicht nur weil Dichtungen wie diese (die uns übrigens an Kraft und Farbe reicher zu sein scheint als der weit populärer gewordene „Richard der Dritte") den Zuhörer, der die literarischen Moden des Tages im Theater beständig wechseln sieht, den Unterschied zwischen Kunsthandwerk und Kunst erkennen lehrt, sondern weil auch der Schauspieler vor kühne und dankbare Aufgaben gestellt ist, die ihn über die Mechanik seines Frondienstes hinausheben.

Die Menschen Shakespeares, die dem Jahrhundert, in dem sie stehen, nur mit ihren Interessen und mit ihrer Kleidung angehören, sonst aber die Zeitgenossen aller gewesenen Geschlechter waren und aller kommenden sein werden, — sie verlangen von dem Darsteller keine angelernte und listig aufgebotene Exegetik, sondern das Eigenste, das er besitzt, wenn er es besitzt: Wahrheit, Innerlichkeit, Größe. Diese Menschen handeln nicht edel, weil das Drama sie in Güte taucht, und sie handeln nicht verbrecherisch, weil sie von Anfang an als Scheusale hingestellt sind, sondern sie tun dies und jenes, weil sie einfach ihrer Natur folgen. Der Dichter lenkt sie nicht, er nimmt nicht Partei für oder gegen sie, er denunziert sie nicht dem Parterre, — sie sind, wie sie sind und sein müssen: Hörige ihrer Blutmischung, ihrer Herkunft, ihrer Verhältnisse, ihres Schicksals. Wie sagt von ihnen

Schopenhauer? „Bei Shakespeare hat jeder, während er dasteht und redet, vollkommen recht, und wäre er der Teufel selbst!"

Diesem Gesetz „der geprägten Form, die lebend sich entwickelt", willfahrte heut die Darstellung mit sicherem Instinkt. Herr Kirch als Richard überließ sich dem Dichter und lieh der im Drama meisterhaft erklärten Gestalt die Vorzüge seiner Kunst und Erscheinung. Er verstand es gleich gut, den König, vor dem alles in Ehrfurcht erstirbt, (selbst der Sprecher des englischen Parlaments) in seiner harten Glätte zu zeigen, wie er für den Schmerz und Zorn des Gestürzten den bewegenden Ausdruck fand. Der Höhepunkt seiner Leistung war die Abdankungsszene mit ihren zwischen Verzweiflung und Ironie so hastig wechselnden Stimmungen. Man glaubte diesem gebrochenen, durch Unglück belehrten und geläuterten Manne, daß einer gleichzeitig die Krone eines Landes verlieren und die Krone des Lebens gewinnen könne. Herr Pfeil als Bolingbroke sekundierte ihm höchst wirksam durch die einfache, zurückhaltende Art, wie er, nachdem das Kriegerische seiner Aufgabe erledigt war, seine kalte Klugheit wie eine unbezwingliche Kraft neben die Gefühlsausbrüche seines Gegners stellte. Bei der Abdankung wußte er seinerseits den wenigen Worten die er zu sprechen hat, durch feine Schattierung von Ton und Gebärde ein solches Gewicht zu verleihen, daß er auch aus diesem Zweikampf zwischen Tragik und Machtbewußtsein als Sieger hervorging. Höchst charakteristisch in Erscheinung und Haltung war die Gestalt, in der Herr Bauer den Norfolk veranschaulichte. Den Percy sprach Herr Ziegler, wie die alte Theatertradition vorschreibt, mit Stottern. Die, wie wir glauben, mißverstandene Bemerkung, mit der einer der kritischen Paladine in „Heinrich dem Vierten" das übersprudelnde Temperament des Heißsporns einmal kennzeichnet, ist schuld

an dieser üblen Sitte. Denn übel ist sie, weil sie vor allem stets das Publikum irre führt und es auf die Vermutung bringt, der Darsteller habe seine Rolle nicht genügend memoriert, womit ein Mißklang des Unbehagens und des Spotts in die Stimmung eindringt. Das Zusammenspiel war gut geübt, die Inszenesetzung sorgfältig. Eine einzige bescheidene Frage: kann der Trompeter vor der Flint-Burg seine kurze Fanfare nicht blasen, ohne ein Notenblatt auf die Trompete zu stecken?

25. März.

Zu Ehren Paul Heyses, des Ewigjungen, dessen Leben weit über die biblischen Jahre hinaus Arbeit ist (Arbeit, nicht Mühe, denn die Leichtigkeit der Produktion ist ein Kennzeichen des Genialischen), — zu Ehren des feinen Künstlers und trefflichen Fabulierers hat die Frankfurter Bühne heute zwei seiner Dramen aufgeführt: ein älteres „Die Tochter der Semiramis“ und ein ganz neues: „Der Canadier“. Dieses ganz neue Stück läßt ersehen, daß der Dichter trotz seiner fünfundsiebzig Jahre nicht müde wird, um Rahel zu freien, allein das ältere zeigt ihn bei seiner rastlosen Werbung um die Geliebte begünstigter.

Die Tochter der Semiramis, Mylitta, Königin von Assyrien, ist die schönste Frau ihres Reiches. Sie hat nur eine üble Angewohnheit: sie läßt die Männer, denen sie ihre Gunst zuwendet, am Morgen nach der Liebesnacht unnachsichtig im Tigris ersäufen. Und immer finden sich neue Schwärmer, die bereit sind, für eine flüchtige Stunde Glück mit dem nobelsten Preis, dem flüchtigen Leben, zu zahlen. (Ach, wie viele Männer und öfter noch Frauen fern von Assyrien opfern für den Traum einer Liebe ahnungslos ihr ganzes

Leben hin, ohne just ins Wasser zu müssen!) Eines Tages erscheint am Hofe der Königin, oder sagen wir lieber an ihrem Hoflager ein Schiffer, mehr Jüngling als Mann und heischt der Fürstin Zärtlichkeiten. Seine unberührte Jugend erbarmt das Gesinde. Man warnt ihn, er hört auf nichts. Man malt ihm sein Schicksal aus, er beharrt auf seinem Willen. Man will ihn mitleidig fortschicken, er verlangt vor Mylitta geführt zu werden. Nun kommt allerhöchst sie selber, die königliche Massenwitwe, um den Fremdling zu beschauen, ob er, der vor Begierde brenne, sich um ihretwillen töten zu lassen, dieser Auszeichnung auch hinlänglich würdig sei. In der Tat, er ist nicht übel, er gefällt ihr, gefällt ihr immer besser, und als sie erfährt, daß er noch kein Weib erkannte, — oh scharfsinniges, vieldeutiges Bibelwort! — scheint es, daß auch für ihn das verlorene Spiel zunächst gewonnen sei. Aber was ist das? Was müssen Ihre Majestät erleben? Dieser Ninyas weiß nichts von ihrer Schönheit, sieht sie heute zum ersten Mal; er liebt und begehrt sie auch gar nicht, im Gegenteil, ein rasender Haß spricht aus den Bekenntnissen, die sie mit Frauenlist aus ihm herauslockt. Was bedeutet das?

Allmählich entwirrt sich die Wahrheit. Sie hatte des Jünglings Bruder töten lassen, weil er sie im Bade belauschte; Ninyas ist da, um ihn zu rächen; er will die Furchtbare, wenn er zur Nachtzeit mit ihr allein sein wird, erwürgen. Die Königin entsetzt sich darob nicht; sie sieht ihn immer nur an und findet ihn in seinem stolzen Freimut schön und schöner. Er seinerseits fühlt mit jedem Augenblick mehr, wie groß der Zauber ist, der von der verhaßten Frau ausgeht. Ihre Reize berauschen ihn. Mylitta spricht mit ihm: er, der so ganz anders ist als die andern, habe von ihr nichts zu fürchten. Ihre Liebe, ihre Hand, der assyrische Thron locken von ferne. Denn endlich ist

ihr der Mann begegnet, „dem Sklavendienst zu leisten, mich süßer dünkt, als Sklaven zu gebieten!" Wie soll er jetzt diese Frau ermorden, da ihre Augen ihm das Herz aus der Brust stehlen?

Diesen jähen Wechsel der Empfindung und der inneren Beziehung des Einen zum Andern hat der Dichter mit reifer Kunst entwickelt. Hätte er nur die jungen Leute sich selber überlassen und nicht erst noch die Mutter des Ninyas mit einigen empfindsamen Szenen ins Spiel hineingemischt! Dieser Lyrismus flacht den Schluß ab und verzettelt die Spannung. Das Ende vom Liede ist, daß Ninyas, da er aus dem Konflikt zwischen Rächerpflicht und Liebeszwang keinen Ausweg findet, sich erdolcht; worauf Ihre Majestät, die diese Tat erst nicht fassen kann, huldreich zu verordnen geruhen:

„— — — Künden soll ein Herold,
Der Tote nehme in die Unterwelt
Den Treueschwur der Königin mit hinab,
Die nie in Zukunft einem andern Manne
Gehören wird als diesem ihrem Gatten."

Das zweite Stück „Der Canadier" spielt in verbrauchter Weise mit der Frage, ob ein entschlossener Mensch das Recht habe, mit einem Unwürdigen, der großes Unheil anzurichten im Begriff stehe, kurzen Prozeß zu machen und ihn einfach niederzuknallen. Der Dichter engt sein Thema mit so vielen Klauseln ein, daß aus dem erklügelten Einzelfall, den er vorführt, nichts ins Allgemeingültige überfließt. Wieder einmal kehrt ein Forschungsreisender nach mehrjähriger Abwesenheit aus fernen Ländern in die Heimat zurück. Er findet das Eheglück seines Bruders ernstlich gefährdet. Die Schwägerin, von ihrem Gatten nicht recht verstanden, mehr noch sich selber nicht verstehend, flirtet mit einem Taugenichts und ist bereit, mit ihm zu entfliehen. Der Forschungsreisende redet dem Verführer ins Gewissen

und weist ihn auf die schweren Folgen eines törichten Streiches hin. Adalbert von Martens ist beleidigt, braust auf, verbittet sich die Einmischung, Ritterlichkeit, Ehrenstandpunkt, Herausforderung zum Duell und so weiter.

„Nichts da, mein Lieber," erklärt ihm der Forschungsreisende, „ich bin ein Canadier, einer von den Wilden, die sich einbilden, bessere Menschen zu sein, ein Canadier, der Europens übertünchte Höflichkeit gekannt, aber verlernt hat, Respekt davor zu haben" (Wir zitieren wörtlich) und so weiter. Also kurz und gut, er verachtet den Duell-Unsinn. Als er nun Zeuge wird, wie das junge Paar ernst macht und sich zur Flucht anschickt, schießt er den Abenteurer nieder. Hiermit ist eine peinliche Angelegenheit aufs beste liquidiert: der ahnungslose Bruder bleibt im Besitz seiner Frau, die ihm wieder die gewohnte Hausmusik liefert, Luise von Drieberg ist gerettet (auf wie lange? Bis wieder ein Männchen ins Haus gelangt), und der Forschungsreisende wird mit einer leichten Strafe davonkommen, weil das Geschehnis unbemerkt geblieben und das Gewehr mithin nur infolge eines „unglücklichen Zufalls" losgegangen ist.

Es ist dem Dichter nicht gelungen, seinen Fall aus dem Bereich des gemeinen Mordes zur Höhe einer heroischen Tat zu erheben. Für uns Zuhörer steht die Frage einfach so: hat Frau von Drieberg den Taugenichts geliebt, oder hat sie ihn nicht geliebt? War er ihr, wie es den Anschein hat, im Grunde gleichgültig und hat sie sich dennoch so weit mit ihm eingelassen, so besitzt sie ein Spatzenhirn und Dirneninstinkte, und der Forschungsreisende hätte besser getan, sie ohne Rücksicht auf das Leid seines Bruders ihrem Los zu überlassen. Hat sie aber ihren Adalbert geliebt, so ist der Mord erst recht unsinnig. Denn was heißt Lieben anders, als daß ein Mensch gewillt ist, mit einer bestimmten Person lieber unglücklich als

mit einer andern, die andern gefallen mag, glücklich zu werden? Wer hätte da das Recht, weil er älter ist und sich deshalb für klüger hält, Schicksal zu spielen, gewaltsam zwischen Liebende zu treten und einem schuldlosen Vater den Sohn umzubringen?

Auch als Spiel betrachtet, enttäuschte das Stück, weil die Vorgänge wie erzwungen wirken und die Menschen, Haupt- und Nebenfiguren, allesamt Theatertypen sind. Ja, nicht einmal der Dialog hätte erraten lassen, daß eine so starke geistige Persönlichkeit wie Paul Heyse dieses Stück verfaßt habe. Vielleicht setzt sich unsere Aufrichtigkeit ein wenig mit der freundlichen Absicht der Poetenfeier in Widerspruch, der die heutige Vorstellung gewidmet war. Aber sicher wäre Heyse selber der letzte, der verlangen würde, daß diese seine Dichtung schon deshalb gefallen und Lob ernten müßte, weil sie, — ein seltenstes Zeichen der Begnadung! — das Werk eines Greises ist.

1. April.

Wo die Leute sich mit „Mauschen", „Jungchen", „Freileinchen" anreden, wo sie, wenn sie Schnaps trinken, „Pröstchen!" zueinander sagen, — scharfsinniger Leser, kennst du das Land, wo solches geschieht? Überflüssige Frage. Lehren uns die neuen Theaterstücke überhaupt noch andere Länder kennen als die Gegend zwischen Masuren und Littauen, das idyllische Ostpreußen, Urheimat und Nährboden der deutschen Kultur? Nirgends spiegelt sich die unendliche Vielfältigkeit des Lebens mit seinen Tiefen und Untiefen, mit seinen Engnissen und Nöten so deutlich wieder wie innerhalb der Mauern der ostpreußischen Gutshöfe; nirgends finden sich kompliziertere und anziehendere Persönlichkeiten als dort; nirgends sind die geistigen Interessen so intensiv, die Leidenschaften so

menschlich, die Konflikte so wühlend, die Herzen so echt, und nirgends formen sich die Vorgänge zu so packenden dramatischen Stoffen, wie eben an den poetischen Gestaden des Niemen und der Passarge. Welche Freude daher, als sich heute der Vorhang erhob und die altvertrauten kernigen Gestalten des ostpreußischen Gutsinspektors und seiner Wirtschafterin wieder sichtbar wurden und wieder der Kaffeetisch bereitstand und uns das liebliche Milieu der alten Waschkalene umfing!

Der Dialekt freilich, so heimelig er anmutet, — mit der Schönheit und edlen Tonbildung der schlesischen Mundart kann er sich doch nicht messen, und erst wenn ein nächster Dichter es fertig brächte, in seinem ostpreußischen Stücke die Leute schlesisch reden zu lassen, würden wir unsere höchsten Wünsche erfüllt sehen und gern bekennen: Nun hat die Erde keine Wonnen mehr, jetzt können wir in Frieden sterben!

Das neue Drama heißt: „Die alte Geschichte", der Verfasser Ludwig Rohmann. Der Held des Vorgangs, der königlich preußische Don Juan und Amtsvorsteher Fritz Birkner, steht zwischen drei Frauen, die ihre Ansprüche auf sein Herz alle zu gleicher Zeit geltend machen. Solchen peinlichen Situationen pflegen sich geübte Ehrenmänner dadurch zu entziehen, daß sie sich eine vierte Geliebte nehmen. Ehe aber Fritz Birkner logischerweise auf diesen Ausweg verfällt, vereinfacht sich für ihn die Lage: zwei von den Huldinnen treten vom Schauplatze ab, die eine auf romantische, die andere auf tragische Weise, und alle Bedingungen für eine glückliche Ehe mit der übrigbleibenden Dritten sind nunmehr von selbst gegeben.

Die Sache ist nämlich die: Der Herr Amtsvorsteher hat vor etlichen Jahren die Dora Dircks, die mit dem Schullehrer des Ortes verlobt gewesen, zu Fall gebracht und sie dann sitzen lassen. Sie verläßt

die Heimat, der Lehrer aber nimmt sich die Sache so zu Herzen, daß er sein Amt vernachlässigt, es verliert, tiefer und tiefer sinkt, bis er — wir bekreuzigen uns! — so eine Art Sozialdemokrat wird. Plötzlich ist die Dora Dircks wieder im Land. Sie kommt als pikfeine Dame zurück, mit großen Boutons im Ohr, und will jetzt vom Herrn Amtsvorsteher justament geheiratet werden. Der lacht bloß und erlaubt sich naheliegende Anspielungen auf Doras Eleganz und die Boutons. Die junge Dame macht dem Spötter eine Magda-Szene: „Ich habe nie geahnt, daß ich Vorgängerinnen hatte, und es schreit zum Himmel, daß ich von vornherein bestimmt war, Nachfolgerinnen zu erhalten!" Gewiß sei sie von Gefahren bedroht gewesen, aber sie habe sich gegen die Männerbande zu wehren verstanden, und schließlich sei sie die Erbin ihres vermöglichen Vaters geworden. Sie hat also ein Recht, Boutons zu tragen; überdies genießt sie die Gastfreundschaft des würdigen Ortspfarrers, — kurzum: Leumund tadellos.

Dennoch refüsiert der Herr Amtsvorsteher das ihm angebotene Händchen. Er ist nämlich nicht mehr frei. Teils soll er sich mit Wanda von Prochnow, der Tochter seines Gutsnachbars, verloben, teils muß er Lotte Olschewsky, die Tochter seines Inspektors, im nächsten Zwischenakt verführen. Dora Dircks ist über den Mißerfolg ihrer Werbung anfangs sehr erbost, als sich jedoch mit einem Male zeigt, daß ihr früherer Verlobter trotz seiner sozialdemokratischen Velleitäten im Grunde ein hochanständiger Mensch geblieben ist und sie noch immer liebt, entschließt sie sich, auf den undankbaren Herrn Amtsvorsteher zu verzichten und nunmehr um den treuen Lehrer a. D. zu werben. Lotte Olschewsky aber, der über den Charakter ihres Verführers ein Licht aufgegangen ist, stürzt sich aus dem Fenster des Gutshauses, worauf Dora Dircks tieferschüttert niederkniet und weinend ausruft: „Es ist

eine alte Geschichte und wem sie just passieret und so weiter."

Das neue Stück ist voll papierener Theatralik. Aber das schadete ihm nicht. Die Naivetät der Vorgänge, die Absichtlichkeit der Begegnungen, die komischen Fehlgriffe in der Charakterzeichnung und in der psychologischen Entwicklung, die erlesene Buchsteifheit der Reden, — nichts davon schien dem Publikum zu mißfallen. Nach jedem Akte ging der Vorhang mit Bereitwilligkeit mehrere Male in die Höhe, und wenn der Darsteller des Lehrers Danielowsky, Herr Bauer, erschien, wurde der Beifall besonders lebhaft. Dies bewies uns, daß der Künstler sehr beliebt ist, was wir ohnehin wissen, nicht aber, daß er Gelegenheit gehabt hätte, in der theatralischen Rolle, die ihm mit ihren kindlichen Tiraden zugefallen ist, anders als theatralisch hervorzutreten. Das schwächliche Stück schien uns diesmal Herr Diegelmann auf seinen breiten Rücken zu nehmen, denn so oft der Herr von Prochnow in seiner echten, ostpreußischen Robustheit zur Tür hereinpolterte, ging es wie ein frischer Luftzug über die Szene. Herr Pfeil als Olschewsky retardierte zu sehr in Spiel und Rede, vielleicht weil ihm der Dialekt nicht lag. Herr Ziegler, der den gefährlichen Amtsvorsteher gab, („Siehst du, Fritz, du bist doch ein anderer Kerl, als die Berliner Herrchens!"), war, statt ein Herr zu sein, kaum recht ein Herrchen. Bei Fräulein Pollner mag sich der Verfasser bedanken, daß das Lächerliche ihrer Rolle (Dora Dircks) dem Publikum wahrscheinlich erst nach der Vorstellung aufgefallen ist. In den kleineren und kleinsten Partieen waren die Damen Harnischfeger, König und Freund, sowie die Herren Szika (mit etwas reichlicher pastoraler Salbung) tätig. Die Frage, wie es zuging, daß „Die alte Geschichte" nach Frankfurt kommen konnte, bleibe unerörtert. Aber damit kein Mißverständnis entstehe, sei uns ein Schlußwort gestattet: Ein gutes

Stück kann natürlich überall spielen, sogar in Ostpreußen, ein schlechtes Stück aber braucht nirgends zu spielen, nicht einmal in Ostpreußen.

17. April.

Der Titel der heutigen Schauspielnovität „Außer Dienst" ist gleichbedeutend mit dem odiösen „a. D." Die Buchstaben sind hier bezeichnender als die Worte. Der Verfasser, Herr Wagh, beschäftigt sich mit den Schicksalen jener Offiziere, die in ihrer Karriere entgleisen und infolgedessen aus ihrer Kaste fallen. Fast von heute auf morgen aus einem festlich dekorierten Beruf, der seine Jünger mit Vorrechten, bunten Farben und Posamentierwaren bezahlt in ein Leben hinausgeschleudert, das sie mißachteten, weil sie es nicht kannten, sehen sich die meisten ratlos vor das schwierigste aller Probleme gestellt: vor die Existenzfrage. Es ist keiner mehr da, der ihnen gehorcht, aber schlimmer noch: es ist keiner mehr da, der ihnen befiehlt. Wie gut war es doch, sich in einen höheren Willen schmiegen und gleichsam mit Scheuledern durch die Welt gehen zu dürfen! Und das mißachtete Leben rächt sich jetzt, indem es die hochmütig Verschüchterten bei der Kehle packt und sie schüttelt, daß ihnen Hören und Sehen vergeht. Ihr Waffenhandwerk, das sie für den Kampf ums Leben rüstete, liefert ihnen keine Waffen für den Kampf ums Dasein.

Das Stück schildert diese Deklassierten in ihren verschiedenen Abarten. Da ist der Hauptmann a. D. von Friese. Hat aus gekränktem Ehrgefühl den Dienst quittiert, läßt sich in seiner Unerfahrenheit zum Direktor einer Schwindelbank machen, bei deren Zusammenbruch er sein Vermögen und beinahe auch seine Ehre verliert. (Um diesen Vorgang dreht sich das Stück.)

Da ist der Leutnant a. D. Freiherr von Breitenfeld, der für ein vom Thusnelda-Verein herausgegebenes frommes und patriotisches Prachtwerk Subskribenten unter seinen früheren Kameraden sammelt.

Da ist der ehemalige Offizier von Reszinsky; er geriet in Wuchererhände und ist einer der Schlepper der Schwindelbank geworden.

Da ist ferner der „tolle" Dörflin, der in dieser Komödie die Romantik vertritt und die Vorsehung spielt, ein naher Verwandter des Grafen Trast. Hat schuldenhalber nach Amerika müssen, wo ihn das Elend in seinen bekannten Formen in die Schule nahm. Hat zuerst Stiefel geputzt. Bewarb sich dann in einer Kneipe um den Posten des „Pikkolo", wurde aber abgewiesen, weil der Wirt „nur Stabsoffiziere nimmt". Ging dann nach China, reüssierte endlich, machte Geld und so weiter.

Das Gegenstück zu diesen Männern, die Schiffbruch erlitten haben, bildet Frieses Sohn, ein Kadett, der mit tausend Masten in den Ozean hinausschifft.

Alle diese Typen erfüllen den Zweck, den ihnen der Verfasser zuweist: sie illustrieren. Aber sie tun auch nichts weiter als dies. Sie sind wie die Bilder zu einem Text, der so wenig fesselt, daß man trotz ihrer das Buch zuklappen würde. Die Handlung ist ganz dürftig, zerbröckelt in Episoden und entbehrt der Spannung. In dem Bestreben, die Einfalt des Helden möglichst stark zu beleuchten, ist der Verfasser bei Schürzung des Konflikts selber in den Bereich des unfreiwillig Naiven geraten. Wie man etwa Langeweile auf der Bühne nur äußerst behutsam schildern darf, weil sie sonst leicht das Publikum ansteckt, muß dort oben auch das Beschränkte in einer Weise gezeigt werden, die nicht verdrießt.

25. April.

Heut hat unser Theater mit seiner Schillerfeier begonnen. Nach diesem ersten, dem „Räuber“-Abend zu schließen, wird die künstlerische Veranstaltung eine — wie man zu sagen pflegt, — sehr würdige werden. In tausend und tausend Funken wird die Verehrung für den Dichter, die aufrichtige oder die konventionelle, allenthalben erglimmen. Funken werden es sein, aber es wird keine Flamme werden, wie sie einstens mit elementarer Gewalt über das zerstückelte deutsche Land zum Himmel emporschlug. Zwischen damals und jetzt liegt der ganze Wandel der Zeiten, und nur die Älteren und Alten werden diesen Unterschied verspüren, sie, die entweder das Jahr 1859 bewußt miterlebt oder dessen Nachhall noch in ihrer Jugend vernommen haben. Damals ein Volk, grüblerisch, willensschwach, seiner eigenen Kraft unkundig, — ein Volk, dem eben die erste Saat der Freiheit zertreten worden war, — ein Volk, das, von seinen Obrigkeiten und Priestern bewacht, dumpf dahinlebte, — ein Volk, das träumte und sann und sich härmte und sich sehnte, — und das Licht war so fern und die Zelle so eng und das Leben so schwer! — und immer hatte dieses Volk kein Vaterland, nur eine Heimat.

Da kam das Jahr Friedrich Schillers, und in diesem geliebten Namen grüßten und einten sich mit einem Male die deutschen Stämme. Als hätte die langverhaltene Sehnsucht endlich das Zauberwort vernommen, das ihre Zunge löste, so scholl von Gau zu Gau, von Stadt zu Stadt der Jubeldank zu des Dichters Ruhme. Keine Zwietracht mehr, kein Widerstreit der Kasten, kein Hader der Religionen, — alles Trennende ging unter in der Begeisterung für den Sänger der Freiheit. Zu Schiller sich in Brüderlichkeit zu bekennen und sein Andenken zu verherrlichen, wurde der Wetteifer der Millionen, und sein hundert-

ster Geburtstag, dieser Tag voll Glanz und Größe, an dem die Deutschen sich in die Augen blickten, sich erkannten und zählten, erlangte historische Bedeutung, weil am 10. November des Jahres 1859 die Generalprobe für die Ausführbarkeit des deutschen Einheitsgedankens mit vollem Gelingen stattfand.

Jetzt, nach anderthalb Menschenaltern, zeigt sich das Bild von Grund aus verschoben. Vieles hat sich seither verändert, manches Wichtige ist besser, manches Bedeutsame bloß anders geworden. Das Reich ist erstanden, steht stark und mächtig da. Das deutsche Volk ist nur mehr insoweit der Hamlet unter den Nationen, als es Fett ansetzt, wie der Dänenprinz. Aber es zweifelt und träumt nicht mehr, sondern schafft und errafft und tummelt sich und weiß Bescheid in der Welt der Tatsachen und Zahlen. Seine Schlote rauchen, seine Räder schwirren und seine Schiffe ziehen durch alle Meere. Nichts kann erwünschter, nichts erfreulicher sein. Allein mit der neuen Kraft ist auch ein neuer Geist über das Volk gekommen, ein scharfer, kalter, der, um Erwerb und Vorteil angestrengt bemüht, von den idealen Werten des Lebens nichts weiß und wissen will. Gut ist, was Macht gibt, schön ist, was nützlich ist. Die große Sehnsucht ist erloschen, und die Fülle des Erfolgs hat den Hunger nach Freiheit gestillt.

Wie soll es da zwischen einem sattgewordenen Geschlecht in einer nüchtern gewordenen Zeit eine Verbindung geben mit einer Feuerseele wie Schiller? Wie kann man heut, da nur die Herzen der Jugend ihm gehören, zur Feier dieses Genius anders gehen, als zu einem Schauspiel? Ja, ist nicht sogar das Unsinnigste zu besorgen: daß nämlich das Vielerlei von Lob und Deutung, das in diesen Tagen das Werk Schillers umdrängt, die innerlich Kalten ermüden und sie noch weiter als bisher von ihm entfernen werde? Niemand wird so töricht sein, daß er, bloß um Fried-

rich Schiller inniger geehrt zu sehen, die Zustände des Jahres 1859 zurückwünschte. Wenn wir jedoch dieses Damals mit dem Jetzt ganz unbefangen vergleichen, werden wir uns sagen müssen: das deutsche Volk ist seit Schillers hundertstem Geburtstag um vieles reicher geworden, aber zugleich auch um ein weniges ärmer. —

14. Juni.

Zu dem dramatischen Entwurf „Elga" hat, wie man weiß, Grillparzer das Madapolam, Gerhart Hauptmann die Fasson geliefert. Dieser, durch dringende Berufsgeschäfte in Anspruch genommen, konnte beim besten Willen gerade nur vier Tage für das hastige Zusammenheften der Szenen erübrigen. Dann legte er die Arbeit beiseite und ließ sie liegen, bis die wachsende Einsicht in seine Bedeutung ihn überzeugte, daß das Genie verhalten sei, die dankbare Mitwelt auch mit seiner flüchtigsten Inspiration zu beschenken.

Die Schicksale des polnischen Grafen Starschenski, von denen Grillparzer in seiner gemessenen und doch so eindringlichen Weise „nach einer als wahr überlieferten Begebenheit" erzählt, machten Eindruck auf Hauptmann. Schade, daß der alte Herr, der offenbar nicht recht wußte, wie man diesen Stoff anpacke, um ihn zu dramatisieren, nicht mehr lebt! Der würde Augen machen, wenn er sähe, wie einfach das ist! Man nimmt den Bleistift zur Hand, streicht dies und jenes, ändert dies und das, erfindet etwas hinzu, schwächt etwas ab, setzt das Geschilderte in Dialog um, — eins, zwei, drei und das Drama ist fertig.

Bevor die Erzählungen Grillparzers an die Reihe gekommen waren, hatte Hauptmann dessen Theater gelesen, zunächst die „Ahnfrau". Da lag es nahe, im „Kloster bei Sendomir" das Gespenstische der Stim-

mung stärker zu betonen, als es Grillparzer in den Sinn gekommen war. Dann den „Traum ein Leben". Selbstverständlich muß man das, was der polnische Mönch einförmig vorträgt, auf der Bühne träumen lassen, aber nicht ihn, den Mönch, das wäre zu simpel, sondern einen Fremden, der von den Vorfällen, die zu der Gründung des Klosters von Sendomir geführt haben, nicht das Geringste wissen kann. Auch die Professionals unter den Verehrern Hauptmanns werden insgeheim zugeben müssen, daß der erlauchte Dichter und Denker die Ideen des Traumbilds bei Grillparzer nicht verstanden hat. Was Rustan träumt, den intimsten Bezug auf sein eigenes Dasein, auf seine Wünsche und Begierden, verrät, was er in wachem Zustande ersehnt; und selbst die lehrhafte Wendung, die das Schlaf-Erlebnis nimmt, könnte darauf zurückdeuten, daß der Held sich die Gefahren des Ehrgeizes früher einmal in Gedanken ausgemalt habe. Kurz, es ist ganz einleuchtenderweise *sein* Gehirn, das diesen Traum ausspinnt.

Was aber träumt der deutsche Ritter bei Hauptmann? Nichts, was ihn selber anginge, sondern mit größter Genauigkeit das Leben des ihm völlig fremd gebliebenen Grafen Starschenski. Er träumt es mit dessen Gehirn, nicht mit dem seinigen, so daß der Zuschauer, wenn er mit dem Schläfer aus dieser wahren Begebenheit erwacht, sich über solch einzig dastehenden Fall von Gehirnvertauschung oder von kinematographischem Hellsehen im Traume nicht wenig wundern muß.

In einem anderen wichtigen Punkte hat Hauptmann seinen lieben Grillparzer verbessert. Nämlich in bezug auf den Charakter der Heldin. Unter der Art seiner Betrachtung, die sich dem Müden und Halben zuneigt, wurde die Elga des Wieners, das Geschöpf mit den unsterblichen Dirneninstinkten, dieses Stück echter, zerstörerischer Naturkraft, zu einer

glatten Verführerin von bloß animalischer Libido. Und die grandiose Schlußszene, zu der der Charakter dieser Frau, folgerichtig entwickelt, bei Grillparzer aufsteigt, diese Szene, — man lese sie in der Erzählung nach —, in der das Niedrige durch seine elementare Kraft sich förmlich zur Größe emporreckt, gestaltet sich bei Hauptmann, der seine Elga gleichfalls folgerichtig entwickelt, zu einem schwächlichen Ausdruck nervöser Ekstasis. Bei Grillparzer ist diese Szene wie ein Brüllen, bei Hauptmann ist sie wie ein Niesen oder richtiger: wie ein Spucken, denn bei ihm lauten wirklich Elgas letzte Worte: „Ich speie dich an!" Auf solche Weise, auf dem Wege von einem Autor zum andern, ist die Heldin aus einem Weibe zum Weibchen, die zeitlose große Canaille zur modernen kleinen Kokotte geworden.

Ärgerlicher als der literarische Unwert der flüchtigen Skizze, die gerade nur die Schlagworte eines dramatischen Vorgangs aufnotiert, ist der grobe Inszenierungs-Hokuspokus, den die Berliner Hauptmann-Manager mit ihr getrieben haben. Da es dem Dichter zu einer Dichtung nicht gereicht hat, so sollte aus seiner viertägigen Arbeit wenigstens ein Alpdrücken werden. Und dieses Vorhaben ist den findigen Theaterleuten, die durch kein ästhetisches Bedenken gebunden sind, über die Maßen geglückt. Gab es keinen Weg zu der Seele des Zuhörers, — zu seinen Nerven gab es gewiß einen. Her also mit allen Bühnenkniffen der alten und ältesten Richtung. Da haben wir wieder den lieben schwarzen Vorhang, der sich wie ein riesiges Bahrtuch über die Geschehnisse breitet, eine kräftige Mahnung an Tod und Grausen, die der Stimmung gleich das richtige Ziel weist. Der Orgelklang zwischen den einzelnen Bildern, dessen Dröhnen jetzt noch, lange nach Schluß der Komödie, unser Ohr belästigt, der Chor der klösterlichen Totenmesse, der sechsmal, immer nach zehn oder fünfzehn Minuten,

den Hörer packt und würgt, grelle Beleuchtungseffekte, die den Eindruck des Unheimlichen verstärken, dazu die Vorgänge selber, die alle zu einem furchtbaren Verbrechen hinstreben, — wenn das nicht Kunst ist, so ist es gewiß bloß niedriges Gaukelspiel.

Das Entsetzen, unter dessen Druck man festgehalten wurde, brachte es zuwege, daß man auch der außerordentlichen Leistung der Frau Triesch als Elga nur beklommen folgen und daß man sich ihrer erst hinterher in der Erinnerung recht freuen konnte. Dieses ärmliche Schauerspiel steht und fällt mit ihr. Nie war die Kunst des Gastes farbiger, rassiger, wahrer und größer als in der Rolle der buhlerischen Polin. Schon ihre Stimme schien einen anderen Klang zu haben als sonst, einen Klang, der auffallend an den kalten metallischen Messalinenton der Wolter erinnerte. Dann ihr abgewogenes Spiel zwischen den beiden Männern, ihre listige Beherrschtheit, ihre vehementen Ausbrüche, das Bildhafte ihrer Stellungen, das Leidenschaftliche ihrer Bewegungen und das alles mit künstlerischer Überlegenheit im Kleinsten wie im Wichtigsten ausgearbeitet und zusammengestimmt — wirklich, wir glauben, Gerhart Hauptmanns dramatische Skizze („Nocturnus" nennt er sie auf dem Zettel) wird genau so lange leben, als es Frau Triesch belieben wird, sie ernst zu nehmen.

1. Juli.

So oft das Milieustück, von einer seiner Forschungsreisen heimkehrend, die Wahrnehmungen vorzeigt, die es auf verborgeneren Kulturpfaden, in den Innenräumen der Gerichtsgebäude, der Schulen, der Kasernen ergattert hat, scheint der Entdecker triumphierend ausrufen zu wollen: Auch dort sind Menschen! Gerade als ob er in den privilegierten Be-

rufen und eingezäunten Kasten lauter Enklaven der Glückseligkeit und Jugend zu finden erwartet hätte. Wem es nicht schon vorher offenbart war, der wüßte es seit heute, seit der ersten Aufführung des vieraktigen Schauspiels „Der Privatdozent" von Ferdinand Wittenbauer: auch in den großen Lehrbetrieben der Wissenschaft ist nicht alles so, wie es sein sollte, auch an den Universitäten sind Menschen.

Das Stück beweist diese These an den Schicksalen des ausgezeichneten Geologen Doktor Obermayer. Der junge Gelehrte ist seit zehn Jahren Privatdozent und wartet unverdrossen auf einen frei werdenden Lehrstuhl. Schon einmal hat man ihn wider Recht und Verdienst zugunsten eines kräftig protegierten Nebenbuhlers übergangen. Diesmal jedoch kann es ihm nicht fehlen; Professor Lendenberg läßt sich pensionieren, und alle Welt hält es für totsicher, daß der treffliche Doktor Obermayer sein Nachfolger werde. Er wird es nicht. Weil eben an den Universitäten, wie allerwärts, die Politik der Interessen gilt. Kommt es wirklich so sehr darauf an, daß einer etwas leiste, als nicht vielmehr darauf, daß er ein rüstiger Streber oder ein annehmbarer Schwiegersohn sei, oder daß sein Papa Verdienste um die Dynastie habe oder etwa, daß seine Frau Tante zu der Frau Friseurin der Frau Oberhofmeisterin der Frau Fürstin Beziehungen unterhalte?

Wie also dieser Doktor Obermayer hinterlistig um das ihm gebührende Lehramt gebracht wird, wie die Herren Professoren dabei ihre höchst menschlichen Schwächen offenbaren und wie die zarten Hände ihrer Gattinnen an der Intrige mithäkeln — das ist in dem Stücke mit großer runder Linienführung vorgewiesen. Die Charaktere, namentlich die männlichen, sind, frei nach Benedix und Moser, in gute und nicht gute reinlich geschieden; die weiblichen beharren im Kon-

ventionellen; von den zwei oder drei Frauen, die dem Helden nahestehen, gewinnt man nur eine unsichere Vorstellung. Der Privatdozent selber (Typus: goldener Kern in rauher Schale) wirkt gleich einer Figur aus einem älteren Roman, wie man ihn nicht mehr schreibt noch liest. Deshalb und wegen seiner steifen und banalen Buchsprache macht das ganze Stück den Eindruck des Antiquierten, aber nicht deshalb allein. Entweder lag das Drama zu lange in der Schublade des Verfassers, oder dieser hat mit unjungen Augen seinen Stoff betrachtet.

An unseren Hochschulen wickeln sich die menschlichen Dinge schon längst nicht mehr in so primitiven Formen ab wie an der Universität des Herrn Wittenbauer. Der ungewandte und weltunkundige oder zerstreute Professor kommt nur noch in schlechten Witzblättern vor. Die Gelehrten sind Athener geworden, auch äußerlich. Wo findet man heutzutage elegantere Hosenschnitte als in den Sanctuarien der Wissenschaft? Wo werden die Pariser Krawatten künstlerischer geknüpft als auf den Lehrkanzeln der Hochschulen? Wer ist moderner, wer kennt das Leben und seine leckersten Genüsse besser, wer ist unternehmungs- und wanderlustiger als der Dozent von heute? Alles ist feiner geworden, natürlich auch der Ehrgeiz, die Mißgunst, die Gewinnsucht, wo diese für persönliche Zwecke tätig wären und den gelehrten Gentleman-Kollegen zu übervorteilen suchten. Ein Hochschuldrama, das zeitgemäß sein wollte, könnte aber vor allem nicht an dem Geist stillschweigend vorübergehen, der in die Hörsäle eingezogen, und auch nicht an der Politik, die für den Aufbau der Lehrkörper maßgebend geworden ist. Ein solches Drama müßte auf den Kapitalismus in der Wissenschaft hinleuchten, der, mit stumpfen Sinnen in das kostbarste Forschungsmaterial starrend, immer größeren Raum einnimmt und die von Natur Berufenen immer mehr

verdrängt. Und auch dem Althoffismus sollte es sein Augenmerk zuwenden, diesem glatten und gefährlichen System, das mit vatikanischem Weitblick seine unsichtbaren Fäden spinnt und in aller Heimlichkeit und unablässig darauf ausgeht, die Wissenschaft und ihre Jünger, Lehre und Forschung den engen Zwecken der Staatsraison dienstbar zu machen.

Von alledem nimmt die heutige Novität keine Notiz. Sie begnügte sich, Laster und Tugend in den altvertrauten Zügen zu zeigen, und plädiert für die Verfolgte mit jenem kuhwarmen Brustton, wie er für die ewigen Güter der Menschheit von Otto Ernsts Moralverschleiß dreimal täglich frisch geliefert wird. Das Stück hat große Längen, weil es seine untadelige Gesinnung allzu beredt in den Vordergrund stellt und weil die Handlung, sobald sie ein wenig von der Stelle gerückt ist, gleich wieder Platz nimmt, um sich ausführlich über die Zustände an den Universitäten zu verbreiten. Es besitzt eigentlich nur eine einzige gute Szene, die im zweiten Akt, in der sich der Held mit seinem Rivalen auseinandersetzt; alles übrige behauptet sich durch die Wirkung des Stofflichen, den Reiz des Polemischen und den ewigen Zauber des Trivialen.

6. Oktober.

Nein wirklich, die Sache intriguiert uns: die junge Person da oben auf der Bühne, — wer mag sie wohl sein? Gestalt und Züge erinnern von weitem an ein Mädchen, das wir vor unvordenklicher Zeit gekannt und geliebt haben. Aber es ist doch ganz unmöglich, daß jetzt, nach so vielen Jahren. . . . Und dennoch, wenn man genauer hinsieht, — ein gewisses Etwas in der Gebärde, im Klang der Stimme. . . . Alle guten Geister, sie ist es! . . . . Unsinn, sie ist es nicht! . . . . Was sagt wohl der Zettel über die heu-

tige Komödie? „Klein-Dorrit, Lustspiel in drei Akten (nach Dickens) von Franz von Schönthan". Da haben wir's! Sie ist es also doch, — nein, und hundertmal nein: sie soll es sein und ist es nicht!

Eine merkwürdige Idee das, einen der erfolgreichsten (nicht der besten) Romane des großen englischen Humoristen genau fünfzig Jahre nach seinem ersten Erscheinen zu exhumieren und das „Kind von Marshalsea", die im einstigen Londoner Schuldgefängnis zur Welt gekommene Tochter des ehrenwerten William Dorrit, Esqu. auf die Bühne zu bringen. Nur ein Autor, dem schon rein gar nichts mehr einfällt und der dennoch um jeden Preis im Repertoire stehen will, kann in seiner Ratlosigkeit zu einem so unliterarischen und unkünstlerischen Auskunftsmittel greifen. Wir haben es oft genug miterlebt, daß ein Roman, der Aufsehen erregte, eben aus diesem Grunde von einem spekulativen Tagewerker rasch zu einem Theaterstück zusammengeschnitten und -gekleistert wurde. Zumeist waren es Bücher der älteren französischen Schule, die solchem Schicksal erlagen. Manches in der Art dieser Erzählungskunst konnte den Vorgang erklären. Da ist schon im Buche selber die Lebendigkeit einer bis auf den Grund durchsichtigen Handlung; da ist die knappe, von dramatischem Geist getragene Rede; da sind die scharf umrissenen Charaktere, und das alles, ins Rampenlicht gerückt, konnte immerhin ein Weniges vom inneren Wesen des Dichters im Theater erkennbar machen.

Aber wie weltverschieden ist die Seele der französischen Erzählung von jener der englischen! (Taine hat der Darstellung dieses Gegensatzes eines seiner schönsten Kapitel gewidmet.) Wie dort alles voranstürmt, nervös, hastig, atemlos, schlendert hier die Handlung in gemächlichster Breite von Einfall zu Einfall. Hier haben Erzähler und Leser Zeit und

Geduld in Fülle, und an den langen Winterabenden, am flackernden Kaminfeuer kann so ein weit ausholendes Fabelwerk nicht leicht gesprächig genug sein. In Frankreich zeigt man das Menschenleben, wie es vor seinen Kreuzwegen steht, in bestimmten Augenblicken schwerwiegender Entscheidung, — hier schildert man es, wie es sich unter dem Einfluß von Umwelt und Romantik langsam und logisch von der Wiege bis zum Grabe oder wenigstens zum Traualtar, dem Tumulus der Jugend und so oft der Liebe, entwickelt.

So ist auch das Bedeutende in „Little Dorrit" nicht sowohl das, was geschieht, zumal die verästelte Handlung von der Mitte des Buches ab stark herabsinkt, als vielmehr das weite farbenreiche Gemälde, das ein Dichterauge und ein Dichterherz von Menschen und Zuständen mit genialer Meisterschaft entwirft. Von der Größe des Moralischen darin gar nicht zu reden, denn Dickens ist dank der Tiefe seiner Empfindung und der Kraft seiner Beredtsamkeit nicht nur ein Sittenschilderer, sondern auch ein Sittenbesserer, und sein hier geführter Kampf gegen den Schlendrian und die freche Nichtstuerei gewisser Verwaltungsbehörden (Complication Office), — dieser herrliche Kampf, den ihm die Edinburgh Review seinerzeit salbungsvoll als „unpatriotisch" vorwarf, — hat sicher nicht bloß in England Früchte getragen.

Über ein solch innerliches und kompliziertes Kunstwerk macht sich jetzt der rüstige Herr von Schönthan mit fröhlicher Unbekümmertheit her und entnimmt ihm „Handlung" und Figuren, auf die Art etwa, wie ein Metzger einem geschlachteten Kalb die Eingeweide herausreißt. Die ungezwungenen Geschehnisse der Dichtung werden zu faden Theatereffekten ausgewurstet, die Menschen darin zu den typischen Rollen des deutschen Normalschwankes auseinandergerenkt, und wo Dickens für die Bedürfnisse

dieser Dramengattung trotz alledem nicht ausreicht, kommt ihm sein Bearbeiter mit wahrer Schöpferfreude bereitwilligst mit eigenen Erfindungen zu Hilfe.

Der erste Akt, der den Spuren des Romans noch etwas behutsamer folgt, ist vergleichsweise der erträglichste, von da ab jedoch beginnt der Karneval mit Schönthanischen Eifersuchtsmotiven und unleidlichen Possenmätzchen, bis zum Schluß ein eigens erfundener Prinz des königlichen Hauses den reichgewordenen William Dorrit, der im Roman unterdessen längst gestorben ist, „gesellschaftsfähig" macht und das Liebespaar vereinigt.

Ach, dieses Liebespaar! Holde Klein-Dorrit, du Mädchen mit der biblischen Mutterseele, — was ist aus dir geworden! Und du, Artur Clennam, von dem Boz selbst sagt, er sei ein Träumer gewesen in der Weise, daß er einen tiefgewurzelten Glauben in sich trug an all die Liebe und Güte, die seinem Leben gefehlt hatten, — guter Artur Clennam, du Muster eines Gentleman, wie sehr hast du dich verändert! Ein gespreizter Geck hat ein vorlautes Gänschen gefunden, wirbt um sie und freit sie, — und so ist aus einer Dichtung der Weltliteratur ein flüchtiger Spaß für die Galerie geworden.

Diese schwere Verfehlung wider den heiligen Geist eines Kunstwerks, die, wenn man einer Reklame-Meldung trauen darf, gestern und heut gleich auf vierzig deutschen Bühnen zum ersten Mal zur Schau gestellt wurde, wurde bei uns flott und mit Eifer gespielt. Das gleiche dürfte auf den übrigen neununddreißig Bühnen der Fall gewesen sein, denn wo es sich um „Rollen" handelt, um einen erlaubten, ja vorgeschriebenen Rückfall ins alte Karikaturentheater, sind erfahrungsgemäß die Darsteller allenthalben mit besonderer Lust bei der Sache.

Herr Bauer gab dem „Vater von Marshalsea"

eine charakteristische Gestalt, und täuschte die Zuhörer insofern, als er die spielerischen Paradestellen seiner Aufgabe mit eigener Empfindung füllte. Dagegen verschleppte er, durch die pedantische Art des alten Dorrit verleitet, ein wenig die Tempi, wodurch die für den Hörer so frohe Aussicht, mit dem Stück endlich doch fertig zu werden, unliebsam in die Ferne gerückt wurde.

Ganz trefflich bezwang Fräulein Sangora die Bravour-Arie der Klein-Dorrit mit ihrem üppigen Koloraturenschmuck; auch sie wußte das Heitere und das Ernste darin mit einer Innigkeit, die nicht aus dem Stücke stammte, zu beseelen, und wer bei einer der folgenden Aufführungen im Zuschauerraum angetroffen wird, braucht sich nicht zu genieren, wenn er entschuldigend anführt, er sei nur gekommen, um sich an dieser schönen Leistung zu erbauen.

Das Publikum freute sich der guten Darstellung und ließ sich außer durch die faustdicke Romantik, die der Bearbeiter aufspeichert, vielleicht auch dadurch gewinnen, daß eben auf dem Zettel die Worte standen: „Nach Dickens". Aber diese Angabe ist, wie hier nachgewiesen worden, eine irreführende. Der Schwank des Herrn Schönthan ist nicht nach Dickens gearbeitet, sondern trotz Dickens, gegen Dickens, ja mit der Losung: „Nieder mit Dickens!" Vereinigungen zum Schutze der Naturdenkmäler besitzen wir bereits, — eine Gesellschaft zum Schutze der Literaturdenkmäler fehlt uns noch. Das fühlten wir heut mit Schmerz zum ersten Mal. Nun wohlan: bilden wir eine!

1906

16. Januar.

Den einen Vorteil haben Griechendramen, alte wie neue, vor anderen Theaterstücken ohne weiteres voraus: ihre getragen-feierliche Grundstimmung zieht den Zuhörer wie mit Schrauben zu ihnen hin. Wie müssen sich sonst die Autoren plagen, ehe es ihnen gelingt, das Publikum aufhorchen zu machen und die unentbehrliche Verbindung zwischen Bühne und Saal herzustellen! Hier jedoch, — kaum ist man von der Straße ins Haus getreten, kaum ist der Vorhang in die Höhe gegangen, kaum hat der Blick den Glanz der südlichen Gestade gestreift und kaum sind die ersten weichen Verse erklungen, so versinkt oder entschläft alles, was draußen hemmt und bindet: Tag und Tagewerk, die Ruhelosigkeit des Daseins und die Unrast der Menschennatur, Winterzwang und Erdenschwere. Diese Wirkung entsteht vielleicht, außer durch den Eindruck des Landschaftlich- und Heroisch-Schönen, auch daraus, daß das Spiel der Leidenschaften und Kräfte, weil es ein Weltalter entfernt liegt, für uns zeitlos geworden ist und gleichsam mit den Stimmen der Ewigkeit zu uns redet. Wir haben keinen Abstand zu suchen, keine Unterschiede festzustellen, nichts Kleinlich-Störendes auszuscheiden, — das Allerlebendigste, das niemals sterben kann, umfängt den Schauenden und erweckt in uns das Gefühl, daß wir an dem, was vor tausenden von Jahren geschehen ist, ebenso innig beteiligt sind, wie wir mit dem, was in tausenden von Jahren geschehen wird, mitverbunden sein werden. Als ob auch die Seele ihre X-Strahlen hätte, mit denen sie das sonst so unsichtbar zwischen Einstmals und Dereinst Liegende durchleuchtet.

Man spielte heute „Sappho“ zur Nachfeier von Grillparzers Geburtstag. Fräulein Rottmann gab zum ersten Male die Titelrolle, eine junge und schöne Sappho. Hiermit war von Anfang an, wie der Dichter es beabsichtigte, dargetan, daß nicht der Unterschied der Jahre das zwischen Phaon und der Lesbierin kaum erst geknüpfte Band wieder löst, sondern daß das geistige Mißverhältnis zwischen beiden, die Überlegenheit Sapphos auf die sinnliche Mannesnatur drückt und sie zur Untreue führt. Von den Erwartungen, die Fräulein Rottmanns unvergessene Medea für den heutigen Abend regegemacht, haben sich nicht alle erfüllt, aber die besten. Vom zweiten Akt an, mit dem Moment, da Sappho ihren Glückstraum bedroht, entschwinden, und diese reife Seele sich in einen Abgrund von Zweifeln und Bitternissen gestürzt sieht, lauschte man ihr mit steigendem und immer bewegterem Anteil.

Es war alles gut durchdacht, und Fräulein Rottmann wird sich darauf berufen können, daß Sappho, als Siegerin von Olympia zurückkehrend, wohl wie eine Königin zu den Ihrigen sprechen durfte. Aber dieser Plan konnte nur glücken, wenn auch all die anderen diesen vollen rhetorischen Ton anschlugen. Als aber Phaon seine Rede, wie uns scheinen will, mit Recht, auf gefühlvolle Konversation hinabstimmte, stand Sappho mit ihrer gesteigerten Sprache isoliert da und ihr kunstreich gegliederter Vortrag berührte wie Deklamation. Nun mangelte auch die Steigerung vom Gleichgültigen zum Bewegten, und dem an und für sich trefflich gesprochenen Anruf an Aphrodite fehlte es deshalb an Höhe. Aber schon nach dem ersten Zwischenakt nahm die Künstlerin ihre Revanche. Sie fand sich, wurde einfach, wuchs mit ihrer Aufgabe, durchdrang sie mit ihrem tiefen Empfinden und gestaltete sie mit schöner Kunst. Sie hatte Worte, wie im dritten Akt ihr: „Fort, ich will's nicht denken“, so

voller Trauer, daß sich der Zuhörer mit einem Male der ganzen Schwere ihres Schicksals bewußt wurde. Wie gut sie spricht, wie beredt ihr stummes Spiel ist, — schon im ersten Akt auf der Gartenbank, — und wie man immer fühlt, daß da in all den Versen immer ein Herz schlägt, das hat auch Sappho heute erfreulich dargetan.

Den Phaon gab mit Glück Herr Wanka. Er spielte ihn mit jugendlich-kraftvoller Haltung auf den guten Jungen hinaus, deckte den Widerspruch zu, der darin beruht, daß dieses Naturkind im ersten Akt seine Gefühle wie ein gelernter Psycholog zergliedert, und bezeugte Sappho jene kalte Grausamkeit, mit der die Männer das, was sie vorher geliebt haben, bei passender Gelegenheit zu mißhandeln pflegen. Eine Debütantin, Fräulein Weede, gab die Melitta, etwas dürftig in Erscheinung und Kunst, aber doch mit Anzeichen von Talent. Dies war besonders in der Heimwehklage zu vernehmen. Ihre Richtung ist das ausgesprochen Sentimentale. Wenn ein Theater eine Naive hat, wird es die Melitta immer besser von ihr spielen lassen. Die Sklavin soll trotz ihre Kümmernisse neben Phaon die frohe Jugend verkörpern und nicht haltlos in Gefühl zerfließen. Den Rhamnes spielte Herr Diegelmann, der einen Applaus bei offener Szene fand, die Eucharis Frau Mondthal. Lebhafter Beifall begleitete den ganzen Lauf der Vorstellung, und nach jedem Akt wurden die Mitwirkenden, allen voran Fräulein Rottmann, wiederholt gerufen.

23. Januar.

Der Naturalismus, diese zeitweise so notwendige und nützliche Reaktion der robusten Unkunst wider das Gekünstelte in den Künsten, — er wirkt jedesmal wie eine Purgierkur auf stockende Kräfte, — der Natura-

lismus, das heißt der Durchgang durch ihn ist auch für die Schauspieler von Vorteil gewesen. Wenigstens für diejenigen unter ihnen, die begriffen, daß er nur Mittel zum Zweck, niemals Selbstzweck sei und daß dieses Prinzip der Auflösung aller Kunstformen, diese Tendenz der Stillosigkeit unmöglich einen Stil haben könne. Sie lernten nicht mehr bloß von den Modellen des Theaters, den Mannequins der Bühne, sondern mehr vom Leben und bemühten sich, das Gebundene, ohne es zu sprengen, dem Schein des Natürlichen zu nähern. Man wird sich erinnern, wie erstaunt man war, als zu Beginn der Bewegung die Kräfte, von jeder Hemmung befreit, ins Grenzenlose zu wachsen schienen. Die mittleren und selbst die kleinen Darsteller drohten Genies zu werden, indem sie, bloß noch verpflichtet, sich selber zu spielen, überhaupt nicht mehr spielten, sondern das Gemeinwirkliche, das ihnen zugemutet wurde, aus ihrer eigenen Natur bestritten. Erst allmählich sah man ein, daß es leichter sei, das unkomplizierte Seelenleben einer Höferin als das einer Dichterin darzustellen, und daß man, wenn man den Hamlet wie einen Korpsstudenten spiele, das Wesen seines Charakters doch nicht ganz erschöpfe.

Auch zu dieser Verirrung der Begriffe von Schauspielkunst haben die naturalistischen Dramen G. Hauptmanns viel beigetragen, weil die stammelnden Menschen darin mit ihren niedrigen Instinkten und Leidenschaften keine differenziertere Nachgestaltung verlangten und die einfache Kleinmalerei doch einen Zug des Besonderen annahm. Und just deshalb ist es uns leid, daß eine Künstlerin wie Frau Lehmann vom Berliner Lessingtheater, die doch noch anderes und mehr kann, als das Milieustück verlangt, für ihr hiesiges Gastspiel drei Figuren gewählt hat, die, alle wesensverwandt, auch sämtlich in der gleichen Sphäre wurzeln, — einer Sphäre, die uns im Leben so sym-

pathisch als möglich sein kann, die jedoch auf der Bühne so ganz und gar und so trostlos ungeistig ist.

Freilich kann die Hanne Henschel nicht eindringlicher und lebenswahrer dargestellt werden, als Frau Lehmann sie spielt. Alles ist echt an dieser Gestalt: Haltung, Bewegung, Miene, Gebärde, — es ist ein bis in die kleinste Einzelheit aus der Wirklichkeit kopiertes Charakterbild. Und diese Echtheit im schauspielerischen Vielerlei der häuslichen Verrichtungen, diese Echtheit im Ausdruck der ordinären Affekte, die das Weib offen oder versteckt beherrschen, diese Echtheit leider auch in der Rede, die man im Anfang und auch später noch stellenweise gar nicht versteht, so echt ist sie (nur ein schlesisches Ohr wird leise singende Berliner Akzente hineingemischt finden), — es ist eine in ihrer Art meisterliche Leistung, und schade nur, daß diese Art, da sie von der Art der Dichtung abhängt, dem Zuhörer nichts Innerliches gibt, ihn nicht wärmt, ihn nicht erhebt, ihn nicht frohmacht.

17. März.

Mit dem Drama „Judith", das einem Gespräch des Dichters mit Ludmilla Assing die Entstehung verdankt, hatte Hebbel seinen Platz in der Literatur gleichsam unter Trommelwirbel bezogen. Dieses Signal war nicht zu überhören. Was damals Ohren hatte in Deutschland, stellte sich auf die Fußspitzen, um zu sehen, welch neues Talent so laut seine Ankunft verkündigte. Was brachte diese farbige und ungestüme Kunst? Daß es ursprünglicher war, als was die Zeit seither geboten, war leicht zu fühlen. Aber würde das Neue darin Größe, und die Größe darin Dauer haben?

Schon die ersten Aufführungen in Berlin und Hamburg entschieden darüber. Ach, es war kein Vul-

kan ausgebrochen, es war nur ein Feuerwerk abgebrannt worden. Die Glut des Schauspiels blendete, aber sie wärmte nicht. Solange der Dichter sprach, war seine Beredsamkeit unwiderstehlich, aber sobald der Zuhörer allein war und wieder sein eigenes Wort vernehmen konnte, griff er an seinen Hut und ging kühl und grüßend von dannen.

War es bei der heutigen Aufführung anders? Und dennoch, — wie froh war man, diesem selten gespielten Drama wieder einmal zu begegnen, dieser Dichtung, die, ohne groß zu sein, groß wirkt, weil fast alles, was nach ihr kam, um so viel kleiner und schwächlicher ist. Denn wo sind die Dramatiker seither und jetzt, die „Felsblöcke schreiben", wie Hebbel es konnte? Und wo sind die Begabungen, wie Hebbel eine war, in denen sich, wenn man sie auseinanderfaltet, auch die geringste Äußerung von einer durchaus persönlichen Kraft geleitet und geformt zeigt?

In einer recht ansehnlichen, von der Regie (Herrn Quincke) umsichtig vorbereiteten Darstellung prasselte die Dichtung heut vorüber. Man konnte gespannt darauf sein, wie Fräulein Rottmann, die mit so viel Feuer und zumeist mit so viel Glück an jede neue Aufgabe geht, diese Heldin gestalten würde, für die den älteren Theaterbesuchern die Kunst der Ziegler, der Wolter und Frank Vorbildliches gegeben hat. Fräulein Rottmanns Leistung konnte jeder Erwartung standhalten. Diese alttestamentarische Judith scheint uns eine der ersten modernen Frauenseelen zu sein, die sich auf der deutschen Bühne erschlossen. Bis dahin verliefen die Charaktere der dramatischen Heldinnen in der einfachen großen Linie. Tugend und Verworfenheit illustrierten sich durch bezeichnende Züge, aber es war wohl stets eine bestimmte Hauptleidenschaft tätig dargestellt, die für den Ausdruck benachbarter Impulse keinen Raum übrig ließ. Jetzt auf einmal gewährt uns der Dichter einen Einblick in die

Kompliziertheit der Frauennatur. Die verschiedenartigsten und entgegengesetzte Empfindungen spiegeln sich in Judith wieder und vertragen sich miteinander. Diese Jüdin ist so gezeichnet, wie ein Dithmarsche sich in Gedanken eine Jüdin und just eine solche Jüdin vorstellt und ausmalt. Judith ist gottesfürchtig, und ihre Frömmigkeit ist echt und tief; sie liebt ihr Volk und zögert nicht, sich für dessen Heil zu opfern. Allein diese Eigenschaften stehen auf einer starken Unterströmung. Judith ist nicht nur Bekennerin und Märtyrerin, sie ist vor allem Weib mit allen Instinkten eines jungen, nach Leben dürstenden Weibes. Und deshalb ist ihr Gegner nicht bloß der Feind ihres Volkes, den es zu vernichten gilt, sondern in ihm tritt ihr auch der Mann gegenüber, den sie haßt und ersehnt zugleich, und sie steht so sehr unter dem Gefühl seiner Kraft, daß sie fürchtet, ihr Herz könne schwanken und ihr Plan sich ändern.

In dieses Hin- und Herfluten der Empfindungen, in das Dunkel der dazwischenliegenden, nur angedeuteten Stimmungen hat Fräulein Rottmann mit reifer Kunst hineingeleuchtet. Sie zeigte die Entwicklung des Charakters, vom Gedanken zur Tat mit schöner Einsicht, und wie sie den geistigen Gehalt ihrer Aufgabe zu erschöpfen wußte, war sie auch in schauspielerischer Hinsicht die beredte Erklärerin der Dichtung. Anmutig und liebenswert, voll Innerlichkeit und Wärme, zeigte sie die einfachen und edlen Bewegungen des besten Stils, hatte sie Töne, die aufhorchen machten, und Ausbrüche, die ergriffen. Von Anfang an war das Publikum gewonnen, und wer für die abstufende Art, wie es sich zu äußern pflegt, ein Ohr hat, wird den spontanen und lauten Beifall, der die Künstlerin nach jedem Auftritt umklang, nicht gering bewerten.

Neben Judith hat Holofernes immer einen schweren Stand gehabt. Wider ihn, den mit Wor-

ten prunkenden Prahlhans, hat sich von Anfang an der Spott der Zeitgenossen mit Vorliebe gerichtet. Man kennt den Witz der Nestroy-Parodie, der das Wesen des babylonischen Feldherrn ins Schwarze trifft, indem es ihn, der die Manie hat, sich mit aller Welt zu messen, ausrufen läßt: „Jetzt möcht ich einmal wissen, wer stärker ist: ich oder ich!"

Herr Kirch, der den Holofernes spielte, kannte die Gefahren seiner Rolle und nahm Bedacht darauf, ihnen zu begegnen. Es ist das nicht leicht, weil alle Reden scharf pointiert sind, der philosophische und der kriegerische Ton hart nebeneinander stehen und Unterstreichungen der Gedanken unvermeidlich sind. Der Künstler fesselte durch Einfachheit, soweit sie hier möglich ist, schwächte Ausartungen der Dichtung ab und ging sicher auf die Hauptsache los, nämlich den Holofernes als einen Mann hinzustellen, der wert ist, von einer Judith geliebt und getötet zu werden.

13. Juni.

In der „Wildente" hat Ibsen über sein eigenes Ich Gerichtstag gehalten. Dem Drama waren die drei Stücke vorausgegangen, worin der Dichter, — dieser große von den beiden Dynamitarden, die Skandinavien in ihm und Alfred Nobel hervorgebracht hat, — die Lüge bloßlegt, von der die menschliche Gemeinschaft beherrscht wird, und worin er die ideale Forderung: „Rückkehr zur Wahrhaftigkeit" aufstellt: „Die Stützen der Gesellschaft", „Nora" und „Ein Volksfeind".

Der leidenschaftliche Widerspruch, der in den Debatten über diese Stücke, besonders über das „Puppenheim" laut wurde, scheint auf Ibsen Eindruck gemacht zu haben, — vielleicht aber war es auch die nicht minder leidenschaftliche Zustimmung der Frauen-

kreise, die ihn, den Argwöhnischen, nachdenklich stimmte. Vielleicht endlich sah er, daß manche von den Vielen, die ihre Hände dankend zu dem Befreier erhoben, die Freiheit nicht vertrugen, oder ihrer nicht wert waren, oder daß der jäh erweckte Mut zum Glück mehr Frieden zerstörte als Glück begründete. Da kamen die Geister des Zweifels über ihn und füllten sein Herz mit Schwermut. Die Wahrheit — war es vernünftig, wahr sein zu wollen, — in einer Welt, wo bei der Lüge jeder seinen Vorteil fand? War er, der Bekenner und Förderer nicht etwa bloß ein lästiger Ruhestörer, weil er so laut an die Türen und an die Gewissen pochte? Und wußte er nicht, daß nichts so unwahr sei als der Glaube, es gebe in der Welt nur eine Wahrheit? Ach, es gibt ihrer so viele, daß man sich unter ihnen kaum zurechtfinden kann, und wer bürgte ihm dafür, daß das, was ihm Lüge, Millionen aber Wahrheit schien, nicht vielleicht eine wirkliche Wahrheit war, für die ihm nur der Maßstab und der richtige Augenpunkt fehlten? Damals, in Tirol, im Schatten des Tribulaun, ging er mit sich zu Rate, prüfte er seine Rechnung, glaubte er sie voll Fehler zu finden, floß sein Herz von Bitterkeit über, schrieb er die „Wildente".

Niemals hat ein Denker mit grimmigerer Laune sich und sein Lebenswerk verhöhnt. Er selber, Henrik Ibsen, ist Gregers Werle, dieser weltunkundige vereinsamte Träumer, der sich, fern von den Menschen, in allerlei törichte Gedanken verspinnt. Er hat sich herausgenommen, ehrsame Bürgersleute, die sich schlecht und recht durchs Leben schlagen, mit seiner kindischen Wahrheitsforderung zu überfallen, und muß nun zusehen, wie sein Heilmittel zum Gift wird und wie das, was er bessern zu können vermeinte, sich flugs zersetzt, eitert und in Tod und Verwesung übergeht. Nein, wenn die Wahrheit die Menschen, statt sie zu erheben, ihres Halts beraubt, dann nieder mit

ihr! Wo die Lebenslüge in Betracht kommt, hat die ideale Forderung zu schweigen. Ich, Henrik Ibsen, habe euch da etwas vorgeschwatzt von Höhen, zu deren lichten Gipfeln unser Dasein aufsteigen soll, — hört nicht auf mich, glaubt mir nicht, folgt mir nicht; ich habe es anders gemeint, es war ein Irrtum, ich schwöre ihn ab! Alles, was ist, hat seinen Sinn und sein Recht, auch die Lüge. Und wirklich, ein beglückender Wahn ist noch immer hundertmal besser als eine bedrückende Wahrheit.

Als das Stück hier vor neun Jahren zum ersten Male gegeben wurde, brachte es einen Eindruck des Trostlosen und damit eine Verstimmung hervor, aus der sich das Publikum befreite, indem es manches heiter nahm, was sehr ernst gemeint war; der vierte und fünfte Akt wurde abgelehnt. Wir erinnern uns dieses schwermütigen Abends: der alte Ekdal brauchte damals nicht erst den Bodenraum zu öffnen, in dem die Wildente haust, — durch das ganze Stück wehte die kalte Luft einer Dachkammer. Anders heute in dieser trefflichen Vorstellung, die dem Gedächtnis des Dichters galt. Und warum so ganz anders? Spielte man besser als damals? Wer weiß das heute noch! Sicher aber spielte man richtiger, traf man den Ton genauer, den dieses Drama braucht, ließ man die schweren Akzente beiseite, steigerte man nichts, half man nicht nach, sondern überließ man sich unbefangen der Dichtung, indem man sie mit einfacher Selbstverständlichkeit vortrug und daraus einen alltäglichen Vorgang machte, wie er sich allenthalben, in jedem Nachbarhause zutragen kann. Die Niedrigkeit der Leute, die zusammen mit der Wildente auf den Meeresgrund gesunken sind, stieß nicht mehr ab, weil sie nicht geflissentlich zur Schau getragen wurde, sondern wie eine Summe von natürlichen Eigenschaften wirkte, die ihre innere Logik haben. All diese Menschen waren mit einem Male sympathisch geworden, weil

sie einfach blieben, und die Folge davon war, daß das Stück, sehr zu seinem Vorteil, auf langen Strecken fast den Charakter eines Lustspiels annahm, so lange wenigstens, als Gregers Werle nicht mit seiner idealen Forderung dazwischen fuhr.

Diesmal richtete sich die Heiterkeit im Hause nicht gegen den Dichter, sondern man war froh, daß die Bitterkeit seiner Gedanken mehr hinter dem Drama stand, als auf der Szene zum Vorschein kam, und jetzt begriff man auch, wie Ibsen nach Abschluß der Arbeit an seinen Verleger schreiben konnte: „Alle diese Leute sind mir trotz ihrer vielfachen Gebrechen durch den andauernden täglichen Verkehr doch lieb geworden!"

Gregers Werle selber, der in seinem edlen Unverstand so viel Unheil anrichtet, war kein Maniak mehr, der unter einer Zwangsvorstellung handelt, sondern in der aufs sorgfältigste abgewogenen Darstellung des Herrn Bolz trat der tiefsittliche Ernst dieser Natur so stark zutage, daß er Mitleid, nicht wie einstens Zorn erweckte. Seine Szene im dritten Akt mit der liebenswürdig-töchterlichen Hedwig des Fräulein Hartmann, deren anmutige Natürlichkeit das Stück mit erhellte, war ein kleines Meisterstück der bewegenden Beredsamkeit.

Den Hjalmar Ekdal kann Herr Bauer jetzt zu seinen besten Rollen rechnen. Der leichtsinnige Charmeur, wie der Künstler ihn heut so trefflich zeichnete, belügt nicht bloß die andern, sondern vor allem sich selber. Er verliert dadurch jede Bösartigkeit, wird gutmütig und kann von Anfang an einen Hauch der guten Laune auf die Bühne bringen und um sich verbreiten. Äußerst charakteristisch spielte Herr Bayrhammer den alten Ekdal; so oft der gebrochene Mann in die Rede und in die Handlung eingriff, fühlte man an seiner ganzen Art, wie, ohne daß er es wollte, auch immer sein tragisches Schicksal mitschwang. Sehr

wirkungsvoll war weiterhin die ruhig-natürliche Gina des Fräulein Klinkhammer, und auch die übrigen Rollen waren bei den Herren Diegelmann, der, gewissermaßen an der Peripherie des Stückes stehend, den gesunden Menschenverstand so nebenbei zu den höchsten Ehren bringt, Faber, Meyer, Szika sowie bei Frau Mondthal gut aufgehoben. Und da die Vorstellung selber (Regie Herr Quincke) gut vorbereitet und das Zusammenspiel tadellos war, konnte man an dieser gelungenen und würdigen Gedächtnisfeier seine Freude haben.

18. August.

Das in Altgriechenland spielende Boulevard-Drama „Oedipus und die Sphinx" von Hugo von Hofmannsthal wurde vom hiesigen Publikum heut mit jener achtungsvollen Höflichkeit aufgenommen, mit der man der unbequemen Verantwortlichkeit eines Urteils über nicht genügend geklärte literarische oder künstlerische Erscheinungen auf zweckmäßige Weise aus dem Wege geht. Spontaneren Beifall, der dem Werke und nicht bloß der Darstellung galt, auch von dem endlosen Geräusch der Vorgänge nicht provoziert war, fand das aus der Monotonie des Ganzen hervortretende Zwiegespräch der beiden Königinnen im zweiten Akte mit seinem starken Grundton und seinen eifrigen gynäkologischen Hinweisen.

Das wienerische Stück rief widersprechende Ansichten hervor, und der Autor ist ein Mann, der schon seit länger als einem Dezennium zu „den schönsten Hoffnungen berechtigt." Dies beengt ein wenig die Unbefangenheit der Betrachtung. Wer sich aber von solchem Zwang frei fühlt, konnte glauben, in diesem Drama laufe dem Dichter seine Jugend nach, strecke ein ehrgeiziger Knabentraum von der Schulbank her

seine Hand nach ihm aus. Damals nämlich, als er den „Oedipus“ las, den echten, den griechischen, mag es ihm aufgefallen sein, daß die Dichtung das Schicksal des Helden gleichsam wie in einem Schlußakt zur Höhe emporführt und daß sie die ganze motivierende Vorgeschichte, die festgefügte Reihe finsterer Verhängnisse, die den Sohn zum Vatermörder und Muttergatten machen, bloß in großen Strichen erzählend mitteilt. Er wußte, oder der Kommentar des Unterrichts hatte ihn darauf verwiesen, daß Sophokles diese Dinge, die seinen Zuhörern ohnehin bekannt waren, in wohlerwogener Absicht nur streifte, weil er sie anders für seine Zwecke des Harmonisch-Tragischen nicht brauchen konnte. Für den Alten waren Schönheit und Gräßlichkeit Begriffe, die sich auf der Szene ausschlossen. Der Junge, „ewigen“ Wahrheiten gegenüber skeptisch und zur „Umwertung“ bereit wie alle Jungen, blickte über die ruhsame Größe der Dichtung lieber nach jenen aufregenden Vorgängen zurück, die gleichsam wie der Inhalt sensationeller Zeitungsmeldungen an die Nerven greifen. Was sich zwischen Korinth und Thebä Menschliches zutrug — war es eigentlich nicht interessanter als des Oedipus königlicher Bußgang und um so vieles moderner? Und diese Taten sollte man nicht gestalten und nicht zeigen dürfen? Etwa weil sie so greulich sind? Die Natur kennt nichts Greuliches und die Kunst schließlich auch nicht, wenn nur die richtige Kraft den Stoff formt und der richtige Sinn das Werk betrachtet. So erschien wohl dem jungen Poeten die Oedipus-Dichtung wie eine Art „Demetrius“-Fragment, nur daß ihr nicht der Schluß, sondern der Anfang fehlte, und in jenen suchenden Jugendtagen mag dann der Entwurf zur jetzigen Tragödie entstanden sein, den der Verfasser seither mit reiferer Kunst glättend und rundend durchgearbeitet hat.

Wie Oedipus im Lande Phokis den Laïos er-

schlägt, wie er Theben von der Sphinx befreit und wie er Gatte seiner Mutter Jokaste und König wird, — wir sehen und hören es, aber man wird während der Aufführung ein Gefühl nicht los, ähnlich etwa jener Empfindung, mit der man jetzt durch die Anlage des so hübsch wieder aufgemauerten Römerkastells auf der Saalburg wandelt. Was ehedem dort und in der griechischen Dichtung zur Phantasie des Menschen mächtig sprach: dort der tiefe Dornröschenschlaf der Weltgeschichte, hier die feierliche Einsicht in die Ohnmacht alles Menschenwillens, — Baumeister-Verstand und Dramatiker-Klugheit haben das Traumhafte in solides Ziegelwerk gefaßt, und jetzt können sich die gröbsten Sinne rüstig daran ergötzen. Und was bietet der Wiener Poet nicht alles auf, um aus dem alten Oedipus einen jungen neurasthenischen Siegfried zu machen! Wie stark setzt er die Farben hin, wie sehr überhitzt er seine Stimmungen und wie oft steigert er die Hast der Rede zum schwülstigen Orakelton!

Hat man sich nach den ersten Auftritten an das Halbdunkel, das darüber gebreitet ist, und an die schwüle Temperatur des Stückes gewöhnt, so wird die Impression des Mystisch-Fremdartigen bald von nüchternen Eindrücken abgelöst. Man merkt, ein Maskenzug bewegt sich durch das Drama. In den griechischen Kostümen stecken Gegenwartsmenschen, die sich und das Ungeheuerliche, in das sie durch eine Mythologie verstrickt sind, die sie im Grunde gar nichts angeht, mit ansehnlichem psychologischen Scharfsinn ins rechte Licht zu setzen trachten: Oedipus, die Königinnen, Kreon, das Hofgesinde und sogar das Volk. Dabei bleibt das Greuliche greulich und was noch schlimmer ist: es langweilt gründlich. Die moderne Art, zu denken, schlägt überall durch, und dem dritten Aufzug fehlen zum Musikdrama im Wagnerstil nur die Klänge des Feuerzaubers. Da fragt man sich

schließlich: was soll das Ganze?, und weiß keine Antwort drauf. Ist das Werk des Sophokles schon so sehr Ruine geworden, daß unsere restaurierungssüchtige Zeit es ausbauen muß? Die Dramatiker von heute haben ein unabweisliches Bedürfnis, sich an andere Dichter „anzulehnen". Neben einen Großen aber wie den alten Griechen sich hinstellen, heißt sich mit ihm messen, — ob man wolle oder nicht. Und da darf sich der Junge auch nicht beklagen, wenn der Zuhörer, der sich ein wenig gemartert fühlt, zu dem billigen Einfall gelangt, es wäre besser gewesen, Sophokles hätte zu Hofmannsthal etwas hinzugedichtet, als Hofmannsthal zu Sophokles.

13. September.

Hermann Heijermans ist ein Schwarzseher, den diejenigen, die Grund haben, mit ihrem Erdenlos zufrieden zu sein, im Lande der Dichtung nicht dulden sollten. Wieviele dramatische Nörgeleien hat man von ihm nicht schon hinnehmen müssen! Nichts behagt dem Manne, nichts macht ihm Freude, alles sieht er schwarz, pechschwarz, kohlschwarz, rabenschwarz. Die Lebensnot der Armen und Elenden läßt ihm die Welt in keinem helleren Lichte erscheinen; das Seufzen der Unterdrückten macht sein Herz nicht höher schlagen; der Einblick in die Niedrigkeit der Menschennatur beglückt ihn nicht. Sein Drama „Kettenglieder", das den höhnisch gemeinten Untertitel: „Ein fröhliches Spiel am häuslichen Herd" führt, ist, wie man nach alledem von selbst begreifen wird, weit entfernt davon, am häuslichen Herd Fröhlichkeit zu zeigen. Nur soweit Schadenfreude schmunzeln und Ironie witzig sein kann, ist Frohsinn darin zu finden.

Der professionelle Schwarzseher macht sich ein Vergnügen daraus, diesmal den Begriff der Familie in Fetzen zu reißen und hiermit den offiziellen An-

schauungen, die darüber verbreitet sind, sowie dem löblichen Wirken der illustrierten Hausblätter („Mutterglück", Feierabend", „Großväterchens Plauderstündchen", und so weiter) auf das schonungsloseste entgegenzutreten. Im Mittelpunkt steht der alte Pancras Duif, ein Mann, der als schlichter Arbeiter begonnen und dessen vom Glück begünstigte Tüchtigkeit ein umfangreiches industrielles Unternehmen, die jetzige Aktiengesellschaft „Die Kette" geschaffen hat. Er ist wie ein unbeholfenes großes Kind. Die Bedeutung des eigenen Werkes ist ihm über den Kopf gewachsen, und jüngere, behendere Kräfte, die Söhne, der Eidam, haben den Alten allmählich aufs Altenteil gesetzt. Der steht da, hat nichts mehr zu sagen, wundert sich über den Weltlauf, fügt sich halbverlegen, und da er schon als junger Mann nach unglücklicher Ehe Witwer geworden ist, hat er nur den einen Wunsch, nochmals heiraten zu können. Johannistrieb, Augustfeuer, Brunstzeit in grauen Haaren. Dennoch — er ist frei, der reichste Mann der Stadt, hat nichts mehr zu tun auf der Welt, also in Gottes Namen heirate er! Das zu einer Ehe nötige weibliche Wesen ist auch bereits gefunden, und schon soll es zur Trauung gehen, als sich die Familie ins Mittel legt: die lieben Kinder, die Furcht bekommen, ihr Erbe könne ihnen durch den dummen Streich des Alten geschmälert werden. Wie die unter sich Uneinigen gleich ihren Haß vergessen, sobald es gilt, dem Vater gemeinsam entgegenzutreten, wie sie sich wider ihn verschwören, wie sie ihn mißhandeln, wie sie seinen späten Liebestraum besudeln, wie sie ihm schließlich drohend die Pforten des Irrenhauses zeigen (letztes Argument für vermögensrechtliche Auseinandersetzungen), — das ist mit Schärfe und heiterer Bosheit veranschaulicht.

Immer wenn man H. Heijermans auf der Bühne begegnet, und so auch diesmal, scheidet man von ihm mit einem Gefühl des Bedauerns. Hätte nämlich der

Zufall gewollt, daß er mehr als ein guter Beobachter und auch mehr als ein witziger und geistreicher Kopf geworden wäre, also ein Dichter und Künstler, dann hätte vielleicht der Naturalismus mit ihm auf anderen Wegen ein neues Ziel erreichen können. Aber freilich: wäre er ein Dichter und Künstler geworden, dann wäre er natürlich nicht im Naturalismus hängen geblieben und dieser hätte sowieso nichts von ihm gehabt; weshalb wir unser Bedauern als zwecklos hiermit wieder zurücknehmen.

Das Stück unterhielt und gefiel, besonders vom zweiten Akt an; der erste entwickelt sich langsam und übertreibt die geschäftliche Kleinmalerei im Kontor der „Kette". Die Familienszenen riefen große Heiterkeit hervor, mitunter auch an Stellen, an denen es über die spöttischen Worte hinaus um bitteren Ernst geht.

Die Vorstellung war von dem neuen Oberregisseur Herrn Doktor Heine vorbereitet worden. Regiekunst ist eine wichtige, aber im Grunde undankbare Kunst, ähnlich der des Redakteurs. Man bemerkt sie nur, wenn sie Fehler begeht. Läuft alles gut ab, so mußte es so sein; jedes Licht fällt auf Autor und Darsteller, und der Regisseur bleibt stumm hinter den Kulissen. Er hat das schwierige Mittleramt zwischen dem Dichter, dem Schauspieler und dem Publikum, soll alle drei zusammenführen, sie im Zaume halten, ihnen ihr Recht lassen. Er soll das Geistige zum Bild gestalten, so wie es dem Dichter vorgeschwebt hat; er soll die Seele des Stücks und die Art der Künstler so aufeinander einstellen, daß daraus ein Erfolg für beide wird, und er soll die Wirkung dieser vereinten Kräfte auf Empfänglichkeit und Stimmung des Publikums genau berechnen. Das glatte und flüssige Ensemblespiel sprach heute für die auf den Proben geleistete Vorarbeit. Der treffliche, knappe und pointierte Dialog des Stückes kam durchaus zu

seinem Recht. Das Dekorative brachte gutgestellte Innenräume. Aber wenn der Naturalismus auf der Bühne gar zu beflissen die Wirklichkeit vortäuschen will, wird man skeptisch und sieht ihm auf die Finger. Ein Beispiel. Der erste Akt spielt anscheinend an einem späten Herbsttag. Draußen fällt zeitweilig Schnee; dann scheint wieder die blasse Novembersonne. So oft nun die dünne Glastür, die das Bureau der „Kette" vom Hofraum trennt, geöffnet wird, hört man den Sturm rasen und man hat die Vorstellung, in diesem Zimmer müsse es vor Kälte und Zugluft nicht auszuhalten sein. Da aber in der anscheinend ungeheizten Stube niemand von diesen Wetterunbilden Notiz nimmt, während man unten im Parterre den Wunsch hegt, den Rockkragen aufzuschlagen, wird man des Spielerischen in dieser Verdeutlichungstechnik gar bald inne.

22. Oktober.

Quälende Meister Anton-Gedanken müssen ihm durch den Kopf gehen. Versteht er die Welt noch, Hermann Sudermann? Da schreibt er ein Stück nach dem andern mit dem gleichen Eifer wie früher, das jetzige, „Das Blumenboot" sogar mit gesammeltem Eifer; er kennt nach wie vor die Bühne und ihre Gesetze, ist witzig, manchmal geistreich, weiß eine Handlung zu ersinnen und aufzubauen, schreibt dankbare Rollen, die sich der alten Fächereinteilung anpassen und in allen Theatern fast gleich gut gespielt werden, kurz, er ist, der er war, der alte Hermann Sudermann der großen Theatererfolge. Und nun mag er anfangen und bieten, was er will: das Publikum sitzt ihm steif gegenüber, bleibt zurückhaltend, wird nicht warm, belacht die eine oder andere Redewendung, geht aber auf keine der Reizungen mehr

ein, die er ihm lockend hinhält. Ein Widerspruch scheinbar, und doch wie leicht erklärt er sich dem unbeteiligten Beobachter! Es ist wie bei einem Liebesverhältnis, bei dem der eine Teil anfängt sich zu langweilen, während der andere noch immer liebt und deshalb nicht begreifen will, daß die mit heißen Eiden beschworene Ewigkeit des Gefühls schon beendigt sein soll. Oder um ein minder persönliches Beispiel zu wählen: es ist wie bei gewissen Seestädten, die der Flut ihre Blüte verdankten, bis das Meer sich allmählich von ihnen zurückzog, in ihren Straßen das Gras wuchs und eines schönen Tages ihre Betriebsamkeit keinen rechten Zweck mehr hatte. Und so hat sich auch die Flut von Instinkten, Ansichten und Wünschen, die im Theaterpublikum brandet, allmählich auf weite Kilometer von Hermann Sudermann zurückgezogen, und dieser Autor steht mit seiner Art, die einst so beliebt gewesen, vereinsamt da, und in seinen Stücken wächst das Gras und seine Betriebsamkeit hat keinen rechten Zweck mehr.

Aus welchen Ursachen hat sich das ereignet? Aus einer ganz natürlichen. Man ist im Zuschauerraum nachdenklicher und wählerischer geworden, zweifelt leichter und prüft genauer. Man begnügt sich nicht mehr mit dem Schein der Dinge, sei er noch so verführerisch, sondern will etwas von ihrem innern Wesen, von der Triebkraft, die sie bewegt, von ihrer Seele wissen. Jetzt rächt es sich an Sudermann, daß er über den Zeitungsroman, bei dem die spannende Führung allem andern vorausgeht, ins Theater gekommen ist und daß er den Anschluß an die neue Kunst, die das Seelische über den Vorgang stellt, versäumt hat. Die Handlung seiner Theaterstücke entwickelt sich nicht aus den Charakteren seiner Menschen, sondern diese Charaktere passen sich den Einfällen seiner Handlung an. Dies ist kein sichtbarer Übelstand für den Roman, der für eine psychologische Begründung

ausartender Geschehnisse genügenden Raum bietet, und das war kein Nachteil für das Drama, solange das Publikum im Theater mit Theater vorliebnahm; in dem Moment aber, da es fühlte, daß bei dieser Art, zu schaffen, das Menschliche, das ihm so wichtig geworden war, nicht bloß zu kurz kam, sondern hohl und puppenhaft wurde, — in diesem Moment war die Uhr Hermann Sudermanns abgelaufen.

Was für ein erfolgreiches Stück wäre dieses „Blumenboot“ noch vor einigen Jahren gewesen! Es geht viel darin vor: es hat eine starke Hauptszene; es hat einen fesselnden dritten Akt, — hier kapriziöserweise „Zwischenspiel“ genannt, — es hat, wenn auch keine zwingende Idee, so doch Ideen, die ein munter-schlagfertiger Dialog gut ausprägt; allein, wenn man von den vielleicht auch in der Wirklichkeit gesteigerten Typen des Kabarett-Aufzuges absieht, sind alle übrigen Figuren des Stücks, die rein artistisch an der Fortbewegung der Handlung mittätig sind, unmöglich, teils in ihrer Maniriertheit, teils in ihrer Schablonenhaftigkeit. Dieses Übertriebene, Zurechtgemachte, Theatralische verträgt man nicht mehr, und so saß heute auch das Frankfurter Publikum Herrn Sudermann steif gegenüber, belachte zwar die eine oder die andere Redewendung, wurde aber nicht warm und ließ sich nach den Aktschlüssen, auch nach dem lebhaften zweiten und dritten, gerade nur genug Beifall entlocken, daß, wenn die Darsteller sich davon beteilten, wenig mehr für den Verfasser übrig blieb.

23. Oktober.

„Wenn man neue Schauspieler sucht und in Wahl zieht, soll man sich auf nichts verlassen, als auf den ersten allgemeinen Eindruck, den sie auf uns machen. Ist er sympathisch, so erwähle man flugs, wieviel auch Einzelheiten abraten; ist er unsympathisch, so gehe

man leer von dannen, wieviel Einzelheiten sich auch zur Empfehlung vordrängen. Der Total-Eindruck des Menschen ist und bleibt von der Bühne herab die Hauptsache." Eine goldene Lehre des alten Theatermeisters Laube, deren man immer eingedenk sein sollte, so oft sich auf der Bühne neue Künstler zur Wahl stellen; denn sie zeigt den einfachen Weg an, auf dem man die störenden Nebengeräusche einer ersten Kunstprobe ausschalten und zu einem leidlich sichern Eindruck gelangen könnte.

So einfach wie zu Laubes Tagen ist dieser Weg jetzt nicht mehr in allen Fällen. Ein Gast aus Wien, vom dortigen Deutschen Volkstheater, Herr Biron, der bei uns für ein Engagement in Aussicht genommen ist, spielte heute den Don Carlos. Wie war der allgemeine Eindruck, der von ihm ausging? Ein günstiger, ohne Frage. Es stellte sich ein gewandter Künstler mit guten Mitteln vor; er ist nicht mehr ganz so jung wie der Infant, aber er hat noch reichlich Jugend für ihn, und wenn man ihn für sich allein nahm, mochte man mit Ohr und Auge gerne folgen. Hier aber, an diesen Merkzeichen des Sympathischen, beginnt auch gleich das Gebiet des Zweifels. Der Gast hat seinen Stil, der Ähnlichkeit mit dem Stil Kainzens hat. Dies gelte als Vorzug, wie bereitwillig zugegeben sei. Beflügelte Rede, lebendiges Spiel, möglichste Natürlichkeit in beiden, — das bringt von selber einen munteren Zug auf die Bühne. Vortrefflich, und vielleicht gelingt es doch, auf diese Weise die Klassiker dem Geschmack der Zeit (wie leer war heut das Haus!), wieder näherzubringen. Alle Klassiker, auch Schiller, aber just mit seinem „Don Carlos" ist dies, wie wir fürchten, ein verzweifeltes Unterfangen.

Man kann sich vorstellen, daß in anderen seiner historischen Dramen, etwa im „Wallenstein", der uns zeitlich am nächsten steht, vielleicht auch noch in der

„Maria Stuart“, alle Darsteller ihre Art, soweit als tunlich, zusammenstimmen und das Schwere und Gemessene mildern. Aber wie wäre dies in „Don Carlos“ denkbar, am Hofe König Philipps, wo Fürsten und Gesinde durch die Wucht der grausamsten Etikette erdrückt werden, wo alles gebunden und dunkel ist und die äußere und innere Unfreiheit die Grundstimmung des ganzen Dramas festsetzt? Die Eboli hat Szenen, wo sie aus sich herauskann, auch noch die Königin. Aber darf Posa wie ein zünftiger Diplomat sprechen, oder Alba wie ein General unserer Tage, oder der König wie ein Tischredner von heute? Hier klopft der neue Stil vergebens an; hier kann es sich nur darum handeln, daß die Darsteller auf den Geist der Dichtung und wechselseitig auf sich selber die größte Rücksicht nehmen und sich nicht zu weit voneinander entfernen, weil sie sich sonst ganz aus den Augen verlieren. Ein neuartiger Carlos, der von heute, ein unbefangener junger Mann, lebhaft und ungezwungen, kein leichter Neurastheniker gleich dem Königssohn der Dichtung, sondern so etwas wie ein Korpsstudent von Alcala, der sich durch einen Zufall an den spanischen Hof verirrt hat und durch sein Wesen überall Anstoß erregen müßte, weil es von der Haltung der andern so sehr absticht. Dazu kam, daß Herr Birron, indem er auch das Stürmisch-Empfindsame höchstens laut, aber ohne Vehemenz vorbrachte, gegen den voll gefaßten Gefühlsausdruck der andern an Wärme einbüßte, wenn er sie überhaupt besitzt, was nur zu vermuten war.

Wie hätte sich nun Laube dem Gast gegenüber benommen? Sein Stil würde dem Alten, der in ganz anderen Anschauungen wurzelte, begreiflicherweise gründlich mißfallen haben. Aber das Persönliche wäre vielleicht auch ihm sympathisch gewesen. Hätte er es dann mit Herrn Birron versucht? Hätte er ihn seiner Hofbehörde zum Engagement empfohlen?

25. Oktober.

Romeo! Nein: Ro—me—o! So muß man das Wort vor sich hinsprechen, und der bloße Klang ist Musik. Etwa wie der erste stürmische Satz aus Beethovens Achter: Ro—me—o! Das tönt und singt, das jauchzt und weint in einem Atem. Das greift nach den Sternen und erstürmt die Welt und besiegt den Tod: Ro—me—o! In diesem Namen verkörpert sich von allem, was dieses kümmerliche Erdendasein an Glück und Glanz besitzt, das Beste, das Höchste, das Reichste: Jugend und Liebe! Alles übrige: Ehre, Besitz, Tugend, Erkenntnis, und wie sonst immer der Menschheit heiligste Güter heißen, — sie stehen in Bettlerlumpen neben der Hochzeitspracht dieser Königinnen: Jugend und Liebe. Und Julia, — das ist wie ein südlicher Sommerabend voll Süße und Reife, ein Abend, in den die Etsch hineinrauscht; die Rosen glühen, und die Berge stehen ernst und still am verdämmernden Himmel. Julia, — das ist, wie wenn weiche Frauenarme sich um unsern Hals schmiegen und ein Flüstern der Zärtlichkeit uns ins Ohr haucht. Julia! Und wer immer zu diesen erlauchten Gestalten wallfahren kommt, mühselig und beladen und das Herz schwer und verstaubt, wenn es nur ein Herz ist und den heiligen Hunger der Sehnsucht kennt, — hier fühlt er, wie alles, womit sich die Menschen in ihrer Lebensangst und Torheit belügen, von ihm abfällt und wie nichts anderes Wert und Recht behält, nichts, nichts, nichts, als Jugend und Liebe. Romeo, — das ist gottlob kein Dichter und Denker, das ist die Kraft, der Mut, der Trieb, der Rausch, die Tat, die Freudigkeit der Sinne, das Unbedenkliche der Leidenschaft, die Selbstverständlichkeit des Besitzes und alles Herrische der Liebe. Und Julia, — das ist die blühende Natur selber in ihrem Willen zur Lust, die Lebensfülle, die Seelenhälfte, die Selbstverständlichkeit der Hingabe und alles Dienende der Liebe ...

Aber indem wir in den Straßen von Verona, die sich oben auf der Bühne auftun, nach dem geliebten Liebespaare spähen, — wohin geraten wir bei diesem Suchen! Rasch wieder zurück in den Zuschauerraum, in die Wirklichkeit, zu „Romeo und Julia" im Theater, wo so bitterwenig von der Dichtung übrigbleibt, und zum zweiten Auftreten des Wiener Gastes Herrn Birron als junger Montague. Heute fand er eine bessere Gelegenheit als das erste Mal, seine Qualitäten zu zeigen; die äußeren wie die künstlerischen: Erscheinung, Haltung, das ausdauernde Organ, die gute Sprache, das lebendige Spiel, das nur bei der Darstellung ekstatischer Momente Neigung zeigt, die Bewegungen zu stark zu nehmen. Heute war er mit seiner realistischen Spielweise nicht wie in „Don Carlos" ein Eindringling in so einer Art angemaßter Hauptmannsuniform; denn Shakespeares Hohes Lied der Liebe ist an nichts Zeitliches gebunden und in keine starre Sitte gezwängt; da kann man spielen und reden wie man will, wenn man nur spielen und reden kann, wie man muß.

3. November.

Aus den Tagen der reichen und glänzenden Theaterkunst, die sich um das zweite Kaiserreich gruppiert, ragt nur noch Victorien Sardou hervor, einsam, gleich dem Wimpel eines versunkenen Schiffes. Er und seine Genossen, die Scribe, die Augier, die Dumas, die Labiche, die Meilhac, die Legouvé und andere, werden jetzt bei uns redlich geringgeschätzt, besonders von solchen, die nicht allzuviel von ihnen wissen oder ihnen in patriotischem Schmerz ihre lange Herrschaft auf der deutschen Bühne noch immer nachtragen. Dieses Gefühl wird durch die heutige Novität, das dreiaktige Lustspiel „Verwehte Spu-

ren" (der erste Titel „Fährte" für „La piste" wäre besser und bezeichnender gewesen), nicht erheblich gemildert werden. Sardou hat das Stück mit vierundsiebzig Jahren geschrieben, und es ist begreiflich, daß man in diesem Alter nicht mehr der alte ist. Immerhin hat er uns noch als Sechziger das beste Lustspiel der beiden letzten Jahrzehnte geschenkt: „Madame Sans-Gêne". Dennoch ist auch in der „Fährte" wenigstens eine Szene, die den Autor auf der Höhe seiner Kunst zeigt. Sie steht am Schlusse des Mittelaktes.

Die Heldin hat das größte Interesse daran, ihren zweiten Gatten, Herrn Revillon, zu überzeugen, daß eine Untreue, deren Fährte er aufgespürt hat und verfolgt, bereits als historisch zu betrachten, das heißt von ihr in der Zeit ihrer ersten Ehe begangen worden sei. Alle sind auf der Bühne vereinigt: die beiden Gatten sowie die Mithandelnden, und die Situation ist aufs höchste gespannt. Gatte Nummer eins möchte seiner Geschiedenen galanterweise durchhelfen und setzt das Manko an ehelicher Treue, das ihn jetzt nichts mehr angeht, bereitwillig auf seine Rechnung. Aber der Gatte Nummer zwei, Herr Revillon, will Beweise haben, immer neue und immer beweiskräftigere Beweise. Wer war der Mann, mit dem Madame das Verhältnis gehabt hat? Sie muß ihn nennen, alles hängt davon ab. Wird sie es tun? Man sieht, wie Zorn und Scham und die qualvollste Verlegenheit in ihr kämpfen. Endlich entschließt sie sich zu sprechen. Herr Maurice, der Neffe des Gatten Nummer eins, sei ihr Geliebter gewesen, und in dem Moment, da sie dies sagt, erscheint Herr Maurice in Person auf dem Kampfplatz.

„Eine gute Ausrede" denkt der Zuschauer; „eine gute Ausrede" denken, vom Gatten Nummer zwei abgesehen, die Leute auf der Bühne im Sinne ihrer Rollen; „eine gute Ausrede", denkt vor allem der On-

kel des Neffen, der Gatte Nummer eins, Herr Jovelin, und bietet alles Mögliche auf, um den jungen Mann zu veranlassen, daß er sich in die erstaunliche Situation finde und den ungeheuerlichen Vorwurf, er habe gegen die Gattenehre seines Onkels gefrevelt, stumm auf sich nehme. Endlich scheint der junge Mann zu begreifen, der edle junge Mann. Kein Zweifel, er wird Frau Florence durch eine heroische Lüge retten. Und richtig, von allen Seiten gedrängt und besonders den geheimen Befehl des Onkels respektierend, gibt er's zu: jawohl, er war der damalige Verführer seiner Tante! Nun ebbt alles ab, Handlung und Personen ziehen weiter, bloß Onkel und Neffe bleiben auf der Szene zurück. Und ehe jener recht für die willkommene Hilfe danken kann, was stellt sich heraus? Der Neffe, der seinerseits glaubt, der Onkel wisse von allem, erklärt offen, er sei wirklich damals der Geliebte seiner Tante gewesen.

Diese Szene ist ein Schulbeispiel für die Kunst Sardous und der Richtung, die er vertritt. Die zu einem entscheidenden Punkt hinaufgeführte Handlung fliegt hin und her wie ein Ball, den die Spieler sich zuwerfen. Der Vorgang ist in beständiger Bewegung, und schließlich trifft der Ball denjenigen unter den Partnern, der ihn am wenigsten erwartet.

Welcher unter den deutschen Dramatikern könnte eine solche Szene schreiben? Keiner. Das ist schlimm, aber noch schlimmer ist: es möchte sie auch keiner schreiben können. Sie meinen nämlich, das Wesen dieses französischen Theaters reduziere sich auf Technik oder — wie sie am liebsten verächtlich sagen: auf „Mache". Nur wenige wissen, wie schwer diese „Mache" ist und was alles man lernen müßte, um sie zu beherrschen. Die andern ahnen nicht einmal, wieviel Mühe, Nachdenken und Erfahrung in dieser Theaterkunst steckt. Sie ahnen auch nicht, daß es für den deutschen Dramatiker, selbst wenn er die sublimste Jambentragödie

zu schreiben vorhätte, keine bessere Schulung geben könne als das achtsame Studium der französischen Komödien. Mit einem Worte: sie begreifen nicht, daß eine Kulturerscheinung wie diese, an deren Ausgestaltung so viele feine Köpfe so lange gearbeitet haben, aus der Werkstatt des Geistes nicht spurlos verschwindet, sondern daß auch sie zur Entwicklung des Geistes Dauerndes beigesteuert hat. Man hat in Deutschland, als die berechtigten neuen Losungsworte erklangen, die französische Theaterkunst zu bereitwillig verachtet, und man hat vor allem zuviel von ihr verachtet. Die Unkenntnis der Bühne hat sich am deutschen Drama gerächt, und auf Grund dieser Erfahrung sollte man der Ewigkeit der Geschmacksrichtungen und der Kunsturteile etwas mehr mißtrauen lernen. Nach dem Ergebnis des letzten halben Menschenalters steht das Verhältnis jetzt etwa so: das französische Theater hat seinen Inhalt erschöpft, aber es hat eine Form, — das deutsche Theater hat Inhalt, aber ihm fehlt die Form. Und es kann einer ein ansehnlicher Dichter und Denker sein, — er wird als Dramatiker scheitern, wenn er diese Form, das heißt die Gesetze nicht kennt, von denen die dreißig Quadratmeter Raum, auf die er angewiesen ist, beherrscht werden.

Theaterkunst als solche hat nichts mit des Dichters Absichten zu tun, sie ist eine Kunst und Geheimwissenschaft für sich. Sie schafft nicht, sie mißt bloß, sinnt, wägt, verwirft und wählt; sie teilt den Stoff ein, gliedert ihn, steigert ihn, nimmt auf Spannung und Wirkung Bedacht, fügt sich der Optik des Theaters und vermittelt beständig zwischen Autor und Publikum. Das neue deutsche Drama — die Ansicht wurde schon mehrfach an dieser Stelle geäußert — dürfte nach all den Versuchen und Anläufen, die bisher gemacht wurden, erst dann wirklich das Theater erobern, wenn es die spezifische Kunst des Theaters

nicht mehr für „überwunden“ hielte und sich bemühte, sogar von Autoren wie Sardou zu lernen.

4. Dezember.

Zwei kleine französische Stücke wurden vom Zufall zu einem Theaterabend zusammengefädelt, ähnlich etwa, wie der gleiche Zufall in der Trambahn die verschiedenartigsten Leute nebeneinandersetzt. Die zwei Einakter haben nichts gemein, außer der Fragwürdigkeit ihres Anspruchs auf literarische Geltung. Der eine ist ein Witz, der andere eine mit tragischer Gebärde vorgebrachte Binsenwahrheit. Der Witz „Der dankbare Julien“ von P. Veber (deutsch von C. Lindau) beruht auf der possenhaften Idee, daß einem jungen Künstler die Möbel in dem Augenblick gepfändet werden, da er sie offenbar am dringendsten braucht, in dem Moment nämlich, da er einer Coeurdame bei ihrem ersten Besuch in seiner Garçonwohnung die Honneurs zu machen hat. Glücklicherweise setzt ihn ein großmütiger Freund noch rechtzeitig wieder in den Besitz der Möbel, unglücklicherweise aber ist dieser Freund just der Gatte der bewußten Dame, und zu deren deutlichem Mißvergnügen, — Frauen sind in Liebessachen vorurteilslos, — ist der junge Künstler so altmodisch, daß er nunmehr aus Dankbarkeit Anstand nimmt, gegen den Helfer in der Not unanständig zu werden.

Das ernste Stück „Erziehung“ von L. Frapié und P. Garnier (deutsch von Marie Rosen) hat eine äußerst löbliche Tendenz, die in den beiden Aussprüchen gipfelt: „Es wäre klüger, man verwöhnte die Kinder ein bißchen, so lange sie klein sind; später weiß man nicht, wo das Leben sie hinführt.“ Und weiter: „Man sollte von Kindern nur zwei Dinge verlangen: daß sie da sind und daß sie glücklich sind!“

Vortreffliche Worte, die dem Gemüt der beiden Autoren das schönste Zeugnis ausstellen, Worte, die man in alle Welt hinausschreien möchte, auf daß jeder sie höre, der vor dem Genius der Menschheit für eine Kindesseele verantwortlich ist.

Aber mit guter Gesinnung allein ist im Theater nicht viel anzufangen, und das Stück, das um diese Grundidee gebaut worden, ist verwunderlich naiv und unbeholfen. Ein Knabe, der von seinen Eltern mit Strenge behandelt wird, nimmt eine zornige Äußerung des Vaters, die ihn aus dem Hause weist, ernst, läuft fort, spaziert auf den Schienen des Bahndamms einher, wohin es ihn lockt, wird überfahren und tot zurückgebracht. Klarer kann die Fehlerhaftigkeit eines Erziehungsprinzips nicht bewiesen werden als durch eine Lokomotive, die ein Kind totfährt. Der Knabe, der lange Reden zu halten hat, spricht überdies so, wie Erwachsene, die wenig mit Kindern zu tun haben, glauben, daß Kinder sprechen. Er ist etwa zwölf Jahre alt seiner Ausdrucksweise nach, und auch deshalb, weil die Schauspielerin, die ihn darzustellen hat, sich unmöglich jünger machen kann, aber er hat die Einfalt eines Kindes von sieben Jahren, und über diesen Widerspruch ist nicht hinauszukommen. Die Spannung, die in der zweiten Hälfte des Stückchens einsetzt, ist keine dramatische, sondern eine Nervenspannung.

Das Publikum, das zuerst mit Recht glaubte, den Vorgang heiter auffassen zu dürfen, wurde allmählich auf den so traurigen Ausgang vorbereitet. Dieser Wechsel der Stimmung verdarb ihm die Laune, und in den Beifall, der dem eindrucksvollen Spiel der Damen Hartmann, Klinkhammer und Einzig galt, mischten sich bescheidene Kundgebungen des Mißvergnügens. Immerhin steckt in der kleinen Novität ein Gedanke, der in geschickterer Hand möglichenfalls auch im Drama entwicklungsfähig wäre. In den letzten Jahren

hat es eine Serie von Stücken gegeben, die sich bemühten, die Schulerziehung zu beleuchten. Hier wird nun zur Abwechslung einmal die Frage berührt: wie erzieht die Familie? Wäre das ein neues Stoffgebiet für das Drama? Vielleicht kommt nächstens ein Dramatiker, der uns eine andere Frage beantwortet: erzieht unsere Erziehung?

1907

26. Januar.

Die neue Komödie von **Oskar Blumenthal** „**Das Glashaus**“ hat einen unausbesserlichen Konstruktionsfehler: die Enge des Gesichtsfeldes. Indem der Verfasser sich vornahm, in seinem Stück den Dilettantismus zu verspotten, hat er es für ratsam erachtet, sein Motiv von vornherein auf die kleinste, ja kleinlichste Erscheinungsform zu beschränken. Der Dilettantismus in den Niederungen der Literatur, der dem Verleger seiner Bücher die Druckkosten bezahlt und froh ist, etlichen modrigen Zeitungsruhm zu ergattern, der Dilettantismus in der Schmücke-Dein-Heim-Kunst, der auf das gleiche Ziel ausgeht, — was liegt an dieser lüsternen Eitelkeit, wem schadet sie und welche höheren Interessen werden durch sie verletzt? Der Dramatiker, der sich über sie hermacht, wird zufrieden sein müssen, wenn er ihr die wohlfeile Heiterkeit entlockt, mit der man die Wirkung eines Schwanks bestreitet.

Ja, wenn Oskar Blumenthal das Herz gehabt hätte, sich den eigentlichen Dilettantismus vorzunehmen, den andern, den einfluß- und siegreichen, der — ein Hauptkennzeichen unserer Zeit — überall zu finden ist, überall die Wege verlegt, überall die Entwicklung hemmt und überall die Geister verwirrt, weil er überall die wirklichen Könner und Versteher verdrängt, — jenen Dilettantismus, der, weil er auf einem Thron sitzt, die Kultur einer ganzen Generation zurückstaut, — oder jenen, der, wenn er zur Macht gelangt, in Politik und Gesetzgebung das Geschick eines Volkes beeinflußt, — oder jenen, der, weil er reich genug ist, in Wissenschaft und Kunst dem schweigenden

Verdienst den Preis entwindet, — oder jenen, der, weil er dreist genug ist, von der Bühne herab ein feiges Publikum mit seinem Gaukelspiel verblüfft! Hätte Oskar Blumenthal sich entschließen können, die eine oder die andere Seite dieser endemischen Zeitkrankheit in einem satirischen Lustspiel zu beleuchten, so war ihm ein breiter Erfolg, wie er ihn zu brauchen scheint, freilich auch nicht sicher, allein schon die bloße Berührung mit dem auffordernden Ernst der Wirklichkeit hätte ihn wenigstens davor behütet, so hilflos seicht zu werden wie in seinem „Glashaus“.

5. März.

Der Frank Wedekind, der das lyrisch-sentimentale Drama „So ist das Leben“ geschrieben, hat nichts mit jenem andern Frank Wedekind gemein, den die Snobs in Berlin und ihre Mitläufer, weil er ihrer satten Leere neue Sensationen zuführt, zum königlichen Genie ausrufen. Ja, der Unterschied zwischen den beiden ist so groß, daß unser Theater, indem es, wie zu einer Tat ausholend, den gefürchteten Namen endlich auf den Zettel setzte, manchen nicht genügend informierten Besucher heut enttäuscht und verwirrt haben dürfte. Denn wie kann man mit der Vorstellung, die man sich aus dem Streit der Meinungen von einem so dreist zugreifenden und bedenkenlosen Autor gebildet hat, dieses romantische Theaterstück zusammenreimen?

Herr Wedekind hat das Drama auf die Bemerkung eines Kritikers hin verfaßt, die von seiner Kunst sagte, sie bedeute einen literarischen Rekord im Gemeinen. Ihr gegenüber sollte „So ist das Leben“ offenbar zeigen, daß Wedekind auch anders könnte, wenn er nur wollte, daß auch er imstande wäre, als Autor innerhalb der Schranken des Geschmacks und

der Sitte zu verbleiben. Dieser Beweis ist wirklich artig genug gelungen. Das durchaus harmlose Drama gehört zu jenen zahllosen Vaganten-, Spielmanns- und Bajazzostücken, in denen die Deutschen von jeher ihre Sehnsucht nach dem Mittelalter, mit oder ohne Musikbegleitung, auszuhauchen lieben. Es behandelt die wechselvollen Schicksale eines legitimen Königs, der, weil er schlecht regierte, von seinem Volke abgesetzt wird. Ein Proletarier, statt seiner auf den Thron von Umbrien berufen, versteht es trotz des evident mangelnden Gottesgnadentums die allgemeine Wohlfahrt mit Umsicht und Kraft zu fördern. Der frühere König soll in die Verbannung wandern, aber er bringt es nicht übers Herz, sein schönes Land, das er jetzt erst lieben lernt, zu verlassen. Von seiner treuen Tochter Alma begleitet, schweift er bettelnd durch Umbrien; dann, den Segen der Arbeit entdeckend, tritt er als Zuschneider in eine Damenschneiderwerkstatt, wird wegen einer vermeintlichen Majestätsbeleidigung eingesperrt und schließt sich einer Komödiantentruppe an, in der er die Partie der Könige spielt. Sein Nachfolger, Pietro I., sieht ihn in einer solchen Rolle und ernennt ihn, ohne zu ahnen, wer dieser Gaukler ist, zu seinem Hofnarren. Damit ist der Reigen, der den Legitimen in den Palast seiner Väter zurückführt, geschlossen. Der Hofnarr fühlt sich sterben; mit Mühe gelingt es ihm noch, den zweifelnden König Pietro zu überzeugen, daß der Bajazzo sein entthronter Vorgänger sei, und nun wird Prinzessin Alma den Sohn des Usurpators heiraten.

Alles dies, in obergärige bürgerliche Romantik getaucht, ist geschickt ausgedacht und verflochten; König Lear- und Cordelia-Stimmungen schwingen mit, und dennoch kommt das Ganze in seiner Theaterwirkung nicht über den Eindruck etwa eines lehrhaften Weihnachtsmärchens hinaus, das kindliche Gemüter fesselt und Erwachsene langweilt. Schlimmeres aber kann

einem gefürchteten Neuerer nicht passieren, als daß die erste Begegnung mit seiner Kunst den mißtrauischen Zuhörer einschläfert. Kein Wunder daher, daß heute keine rechte Resonanz im Hause war und daß in den schwachen Beifall, wenigstens bis in die Hälfte des Stücks, der Widerspruch der Ermüdeten hineinschnitt. Wo der Applaus einmal lauter klang, galt er, wie nach der Fidelio-Szene des dritten Aktes, der schönen Wärme des Schauspielers, der den gefangenen König gab: Herrn Bauer. Es gibt gewiß wenig Rollen, die zugleich so dankbar und so undankbar wären wie diese, denn wenn sie auch den Darsteller den ganzen Abend auf der Bühne festhält, fehlt ihr doch jede Steigerung, und ihre papierne Sprache bewegt sich in einem bloßen Wechel der Traurigkeiten. Neben dem König haben nur Episodenfiguren Raum, die sich mit jeder Szene ablösen, und dieser Mangel macht das Drama vollends zum Wandelpanorama, das man wie eine Flucht von Bildern vorübergleiten sieht. Selbst die brave Tochter (Fräulein Irmen), die noch am besten bedacht ist, vermag sich nicht zur Geltung zu bringen, so sehr sie auch möchte, und verbleibt in der Schablone.

Dem neuen Genie zu Ehren hatte die Regie dem Stücke einen eigenen Bühnenrahmen gegeben und jedem Bilde eine feierliche Verdunkelung des Zuschauerraumes vorangeschickt. Hinter dem Hauptvorhang hatte man zwischen zwei mächtigen Säulen eine zweite Courtine angebracht, wahrscheinlich, weil man annahm, häufige Verwandlungen störten weniger, wenn ein kleiner Vorhang sich teilt, als wenn ein großer schwerfällig in die Höhe rauscht. Aber gerade in diesem Stücke Wedekinds verändert sich der Schauplatz gar nicht so übermäßig oft; auch sind manchmal Jahre zwischen den einzelnen Abschnitten der Handlung verstrichen, so daß an der äußeren Herstellung eines Zusammenhangs gar nichts liegen kann. Die Säulen hingegen verkleinern und verstellen das Bühnenbild

so sehr, daß man mitunter die Impression hatte, es fehle der Dichtung an Luft zum Atmen. Sonst waren alle Schwierigkeiten der Inszenesetzung gewandt pariert — höchstens konnte man noch den Wunsch hegen, daß das Volk von Perugia, das im ersten Akt einen neuen König einsetzt, in etwas überzeugenderer Kompaktheit aufmarschiert wäre.

Und nun zum Schluß eine Preisfrage: warum heißt das Stück: „So ist das Leben"? Etwa deshalb, weil der Held, wenn er am Ende seine bunten Schicksale überschaut, diesen resümierenden Satz mehrfach im Munde führt? Oder weil einer, um das Leben kennen zu lernen, König sein und Hofnarr an seinem eigenen Hofe werden muß? Oder wissen wir, wenn wir das Stück gesehen haben, besser mit dem Dasein Bescheid als vorher? Und hat uns die Schillersche Thekla über das Grundgesetz alles Menschlichen mit wenigen Worten nicht beredter aufgeklärt, als die ganze heutige Komödie mit ihrer billigen und großsprecherischen Schlußphilosophie? Wir brechen die Reihe der Fragen ab; es wird sie ohnehin niemand beantworten.



Inhaltsverzeichnis

des zweiten Bandes

1904

Namen- und Sachregister

zu den beiden Bänden

Die römischen Ziffern bezeichnen den Band des Werkes, die arabischen die Seitenzahlen.

der sich eine große Menge längst verlorener und höchst wertvoller technischer Ausdrucksmittel wiedererwarb, durch die er Wirkungen erzielte, deren Entstehung man sich lange Zeit kaum erklären konnte. Der „Böcklin-Technik" habhaft zu werden, war lange Zeit das Streben der Maler. . . . Die Art und Weise, wie die Aufzeichnungen immer unmittelbar nach dem Erleben niedergeschrieben worden sind, geben dem Ganzen wieder so etwas Unmittelbares, was auch besonders bei persönlichen Schicksalen Böcklins oder bei andern Persönlichkeiten interessant ist, die man sonst nicht wieder in solcher Nähe zu sehen bekommen hat. Denn Burckhardt und Canon, Dreber und Lenbach treten selbst in dem Buche als Personen auf.

Es war jedenfalls ein guter Gedanke von Tschudi, das Buch zu veröffentlichen.

Westermanns Monatshefte. Diese Tagebuchaufzeichnungen über Arnold Böcklin, die Rudolf Schick in den Jahren 1866, 1868 und 1869 niedergeschrieben hat, enthalten, sagt Hugo von Tschudi, der Direktor der Berliner Nationalgalerie, im Vorwort mit Recht, das meiste, was uns die bisher erschienenen Schriften über Böcklin schuldig geblieben sind. Der diese Tagebuchblätter mit Eckermannscher Hingebung und Wahrheitsliebe niederschrieb, war ein junger Berliner, der 1864 den großen Staatspreis für Geschichtsmaler errungen hatte und dann auf seiner Studienreise nach Rom kam, wo er als fünfundzwanzigjähriger Jüngling den damals im kraftvollsten Mannesalter stehenden Meister trifft. Nun wird er von dem Älteren alsbald zu intimem Verkehr herangezogen und genießt eine Zeitlang sogar das Glück, mit ihm das Atelier zu teilen. Rückhaltlos erschließt sich ihm das Gedanken- und Gefühlsleben des Meisters, und mit treuer, gewissenhafter Feder zeichnet der begeisterte Jünger alles auf, was ihm Böcklin aus seinem reichen Borne spendet. Das Bild eines vollen, ganzen Menschen erschließt sich uns, eines Menschen und eines Künstlers. Über Böcklins Naturstudium, über Böcklins Kunstverstand, der stets „im inneren Herzen spüret, was er erschafft mit seiner Hand", über Böcklins minutiöse technische Experimente erhalten wir hier immer fesselnde und lehrreiche Mitteilungen, denen es auf Schritt und Tritt zugute kommt, daß ein Maler, selbst ein Zünftiger der farbenfrohen Kunst, sie aufgezeichnet hat. Das Aphoristische der nirgends künstlich stilisierten Darstellung erhöht nur ihren intimen Reiz, wie ihre zeitliche Beschränktheit den Vorzug der Frische und Wandlungsfähigkeit in sich schließt.

Buchdruckerei Roitzsch, Albert Schulze, Roitzsch.





